

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

HELYBEN
OLVASHATÓ

X 65114

SZÖVEGEK KÖZÖTT XII.

(KOMPARATISZTIKA, IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNY)

Szeged, 2008

Sorozatszerkesztő:
Fried István



Szerkesztők:
Kovács Flóra – Tóth Ákos

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000638698

Szerkesztőbizottság:
Kovács Flóra,
Tóth Ákos,
Fürth Eszter,
Lengyel Zoltán,
Lanczok Gábor

A kötet megjelenését az *Irodalomtörténeti atlaszok* gyártója, a Cartographia Tankönyvkiadó támogatta.

Készült
az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Alprogram keretei
között

Szeged, 2008.

Copyright: A szerkesztők és a szerzők

ISBN: 978-963-482-852-5

X 6 5 1 1 4

Előszó

Az irodalomtudományi elméletek kiindulópontjai semmiesetre sem kizárólag poétikai előírások, még kevésbé irodalmi szövegek/szövegtípusok normatív rögzítése. Központi kérdései inkább irányulnak egy irodalom nyelvi, stilisztikai, retorikai, esztétikai és poétikai-poetológiai „rend”-jére, valamint tartalmi-szemantikai dimenzióira. (...) Az irodalom amellett, hogy kétségen kívül mindenekelőtt esztétikai jelenség, az újabb kultúratudományi elméletekben számottevő szerephez jut, ezek érdekeltnek mutatkoznak abban, hogy az irodalom funkcióit társadalmi kontextusban és szociális folyamatokban szemléljék/szemléltessék, az irodalom eképpen kulturális fenoménként is figyelemre méltó jelentőségre tesz szert.

A freiburgi Albert-Ludwig Egyetem Germanisztikai Intézetének professzor asszonya, Sabina Becker ílymódon közelíti meg kézikönyvének tárgyát, az irodalom- és a kultúratudományok kölcsönösségének módszertanán és elméletén töprengve. Ahhoz természetesen, hogy az egymásra ható, egymást korrigáló, egymáshoz képest integratív jellegű metodológiákra fény derüljön, aligha mellőzhető, hogy – amennyire ez lehetséges – előbb külön-külön tárgyalassék irodalom- és kultúratudomány, ez utóbbi semmiképpen sem oly módon, mint afféle „szuper”-tudomány, amelynek (például) az irodalomtudomány egyik ágazata. Annak mintájára, hogy az esztétikának (mint művészetesztétikának) ágazati esztétikai vannak, amelyek az irodalom, a zene, a képzőművészetek elkülönülő problémáit fogják össze egy szűkebb rendszerbe.

Távolabbról közelítve: a hasonlóképpen „rowohlt-kézikönyvek” sorozatában kiadott *Musikwissenschaft, Was sie kann, was sie will* című kötet első fejezete főlé ezt a címet írták a szerzők: A zenetudomány mint kultúratudomány. Erdemes a fejezet bevezető mondatait idézni: „A zene társadalmunkban mindenütt jelen van. Kultúránk szerves része. A vele való foglalatosság fontos eleme a kultúratudományok kánonjának. Arról a jelentésről van szó, amelyet az emberek alkotott zenei jelképek és jelek képviselnek egy össztársadalmi összefüggés keretei között. Az auditív és a vizuális szint kereszteződése, a zenéé a nyelvvel és a képi világgal megkerülhetetlen. Korszerű kifejeződése a multimedialitás koncepciójában lelhető meg.”

A kézikönyv visszafelé nyomozva az időben Johann Gottfried Herderig jut el, onnan az angol bölcselőhöz és művelődéskutatóhoz, Edward B. Tylorhoz vezet az út, aki a kultúrát olyan komplex egésznek tekintette, amely magába foglalja a tudást, a hitet, a művészetet, az erkölcsöt, a jogot, a szokásokat, valamint

minden más képességet és területet, amelyet az ember, a társadalom tagjaként, megszerzett/kialakított.

S hogy XIX. századi magyar példákkal erősítsük gondolatmenetünket, érdemes a filológiai módszertan magyar kezdeteihez visszanyúlnunk. Ábel Jenő az ókortudomány metodológiájával foglalkozva Chr. Au. Wolf érdemeit abban látja, hogy „sohasem közlött hallgatóival pusztá ismerethalmazt, sohasem olyat, mit valamely könyvből ép oly jól megtanulhattak; oktatása főképen propaedeutikai volt; megtanította hallgatóit, hogyan kell a classicus ókort megérteni tanulni, hogyan lehet önálló kutatásokat tenni.” Ennek következtében az ókortudomány egyfelől nem zárja ki az ókori, a későbbi és a jelenkori „élet” összehasonlítását, ezeket inkább összekapcsolja, majd egymásba fűzi az egyes (rész)diszciplinákat; egyszerre foglalkozik velük, legalábbis egymás viszonyrendszerében tárgyalja a kultúrát, a nyelvet, a művészetet, a tudományt és így tovább.

Még egy idézet Ábel Jenőtől: „Amint Wolf a classica philológiát a többi tudományok járma alól felszabadította volt az ókortudományi elemzéseit által, úgy prolegomenái által felszabadította a modern kort az ókor tradíciójának nyúga alól; vindicálta a modern világnak azon jogot, hogy szélesebb látkör. sajátítván el magának, bátran kimerje(!) mondani, miszerint az ókor némely jelenségét sokkal jobban vagyunk képesek megérteni mint maga az ókor, hogy a görög irodalom terén szabad ennek első elemeit a traditio mellőzésével pusztá philosophicus úton reconstruálni.”

R. Fr. (azaz Riedl Frigyes) egy XIX. századi francia irodalomtörténet bírál, hangot adva annak a pozitivistá igénynek, hogy a szerzőnek legyen érzéke „a kor uralkodó eszméi iránt”, rajzolja föl azok hatását. S bár a „közel eseményekről” – szerinte – nehéz megnyilatkozni, „azon látószög miatt”, amely gátolja a „történelmi objectivitást”, felrója az esztétikai értékszempontok elhanyagolását. Ezzel nincs ellentétben, hogy az irodalmat olyképpen társadalmi jelenségként véli bemutatathatónak, miszerint egy mű hatástörténete összefüggéseinek feltárásakor kaphatja hitelesebb értelmezését. S bár a pozitivista szemléleten belül maradvá állítja; az irodalom, egyes irodalmi jelenségek nem kizárólagosan esztétikai nézőpontból közelíthetők meg, a kétféle tájékozódás keresztezheti egymást. Riedl hibának minősíti, hogy „az olvasó nem igen látja a különbséget Lamartine és valami harmadrangú költő közt”, ezzel párhuzamosan ugyancsak hiba az ifjabb Dumas „agyonhallgatás”-a, s ezt az alábbi passzussal gondolja védhetőnek: „Sue Eugent is mellőzi, ámbár (...) oly sok olvasója volt, hogy már culturtörténeti szempontból is megérdemli a behatóbb fejtegetést.”

Azt nem árt erőteljesen hangsúlyozni, hogy amit ma kultúratudományként írnak körül (kevésbé határoznak meg) különféle kutatók, nem azonos a pozitíviz-

musban fölmerülő civilizációtörténeti (vö. Henry Thomas Buckle: *History of Civilisation in England, 1857-*), sem tágabb értelemben vett, Riedl által is emlegetett olvasástörténeti-művelődéstörténeti megfontolásokkal, jóllehet több részletkérdésben hasonlóknak tetszenek a kérdésföltevések. Sabina Becker említett munkájában az irodalomtudományos nézőpontok/iskolák¹, elméleti előfeltevések között zárófejezetekként említi az irodalom- és kultúraantropológiai téziseken alapulókat, majd a kultúraszociológiai és mentalitástörténeti szempontokat szem előtt tartókat. Az antropológiai irodalomtudomány eszerint a kultúra szövegiségének, illetőleg a kultúra szövegesülésének kultúratudományi elképzelésén alapul, és megfordítva a kultúra ideája mint szöveg elgondolásán. Az embereket hétköznapi vagy „rituális” cselekvéseik során szemléli. Az antropológiai irodalomtudomány a társadalom kultúrájának részeként fogja föl az irodalmat, ennek megfelelően az életmód és a megértési alakzat sajátosságaként (rituálék, szimbólumok, mítoszok, de normák és szabályok is). Bachmann-Medick ismeretes formulája alapján irodalmi szövegekre a kultúrák olvasás- és írásmódjaként kérdezhetünk. Az emberek az irodalomból és az irodalmi szövegekben antropológiai kérdésekre ismernek, ilyesfélék jutnak el hozzájuk, ezek értelmezésében vesznek részt. A kultúraszociológiai és mentalitástörténeti megközelítés „elméleti” forrásai közül elsősorban Pierre Bourdieu elemzéseit emelhetők ki (a joggal sokat idézett Foucault-tézisektől, a diskurzus-elmélettől jócskán eltérít ez az elméleti „iskola”). A kultúratudomány irányába tágul a szövegtudomány, amelynek befogadástörténeti elemei számottevő szerephez jutnak, kivált a „mező”-elmélet fölmerülésével. Hogy a produkcióesztétika miként kerül ebbe a horizontba, bővebb tárgyalást érdemelne. Az életformák jelölésekor oly fogalmak kerülnek szóba, mint föld, osztály, tőke stb., ez utóbbi differenciáltatik oly egységek szerint, mint gazdasági, szociális, kulturális és szimbolikus. Sabina Becker összefoglalója szerint Bourdieu nézetei lehetővé teszik mind az irodalmi produkció, mind a szociális feltételek, azaz az irodalom születésének társadalmi feltételei stratégiáinak és mechanizmusainak rendszeres és rendszerszerű vizsgálatát. Ezáltal az írók környezetének terminológiailag pontosabb megnevezését, valamint a publikáció körülményeinek, az intézményi keretek lehetőségeinek jobb átvilágítását, nem utolsósorban a recepcióesztétikai adottságok ismeretét.

Az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke „BA” és „MA” programjában nagyjában-egészében két szempont érvényesül:

1/ Nem válhat kérdésessé az irodalomtudományos/történeti horizont; az összehasonlító irodalomtudomány történetéből kinyerhető hozadék érvényesítése, szembesítése a kultúratudomány felől érkező – divatos szóval élve – kihívásokkal, szerényebben: ajánlatokkal, korántsem egy kompromisszumos eklektika

meghonosításának szándékával. Inkább az összehasonlító irodalomtudománynak és részterületeinek olyan jellegű művelése kívánatos, amely rokonul vagy rokonítható a kultúratudományokkal.

2/ Ezzel párhuzamosan a kultúratudományok beépítése, befogadása történik meg a különféle tanszéki programokba, s ami ezzel együtt jár: a tanszéki kutatómunkába: részint folynak a posztgraduális hallgatók disszertációjának előkészületei, részint a *Szövegek között* sorozatban közlendő dolgozatok, részint a magyar és a nemzetközi konferenciákra készített referátumok fölmerik a kulturális fordulat hatását az irodalomtudományra, illetőleg az irodalomtudomány és kultúratudományok találkoztatásából, konfrontálásából származó/származtatható esélyeket. A jelen kötetünk folytatása korábbi igyekezeteknek, a hallgatók széttartó érdeklődését igyekszik a szemináriumokon megismert újabb magyar és külföldi (a leginkább angol nyelvű) tanulmányok kritikus feldolgozása segítségével prezentálni. Ezúttal a graduális kurzus hallgatóit is bevontuk a kötet munkálataiba, jelezve azt a folyamatosságot, amely a különféle tanszéki oktatási egységek, kurzusok között szerencsés esetben megvalósítható...

Fried István

Felhasznált szakirodalom

Sabina Becker: Literatur- und Kulturwissenschaft. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg 2007.

Doris Medick-Bachmann (Hrsg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1998.

Ugyanő: Cultural turns. Neuorientierungen in der Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006.

Helmut Rösing-Peter Petersen: Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg 2000.

Ábel Jenő: Wolf Frigyes Ágost és a classica philologia. Egyetemes Philologiai Közlöny 1877. 428-442.

R. Fr.: La littérature française aux dix-neuvième siècle par T. P. Charpentier (...) Paris 1875. Uo. 137-139.

Pierre Bourdieu: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire című művét német kiadásban olvastam: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999. (a Flaubert-ről írt fejezetet hasznosítottam.)

Huba Márk: A(z irodalmi) térkép mint a komparativitás egyik lehetősége [1]

*"Ki gépen száll fölébeannak térkép e táj,
s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály,
annak mit rejt e térkép? gyárat s vad laktanyát,
de nékem szöcskét, ökröt, tornyot, szelid tanyát"*

(Radnóti Miklós)

Abban a Birodalomban a Kartográfia Tudománya olyan Tökéletességet ért el, hogy egyetlen Provincia térképe betöltött egy Várost, a Birodalom térképe pedig egy egész Provinciát. Idővel azonban ezeket a Hatalmas Térképeket nem találták kielégítőnek, és a Kartográfusok Kamarája akkora Térképet készített a Birodalomról, amekkora maga a Birodalom volt, és azzal pontról pontra egybeesett. A Következő Nemzedékek már kevésbe kedvelték a Kartográfia Tudományát, s úgy látták, hogy Fölösleges az a kiterjedt Térkép, és nem kis Könyörtelenséggel a sorsát a Nap és a Tél Zord Hatására bízták. A Nyugati pusztaságokban még maradt néhány Rom a Térképből, most ott Állatok és Koldusok élnek; az egész Országban nincs más nyoma a Földrajztudománynak.

(Borges)

Világirodalom

A goethei világirodalom[2] terminus tisztázatlanságát vagy nehezen kezelhetőségét talán csak fokozhatja a napjainkra egyre erősebbé váló globalizálódás, illetve az eredményeképpen előálló globalizmus. A globalizmus és a hozzá tartozó jelenség inkább társadalmi jellegű, irodalmi hatása is fontos ugyan, de a globalizálódás elsősorban nem irodalmi természetű, ellenben a társadalom makrostruktúrájában végbemenő változások a rendszer alrendszerére is feltétlen hatást gyakorolnak. A globalizálódás folyamatában a földrajzi szegregáltság viszonyla-

gos megszüntetésével információk, de akár tárgyi eszközök is nagyon gyorsan juthatnak el a világ egyik pontjáról a másikra. Az információs háló(zat)rendszer – amely szinte irrelevánssá teszi, hogy ki hol van – prompt kapcsolatrendszerek kiépítését tette/teszi lehetővé. Az információk radikálisan felgyorsult cseréje létrehozhatta, hogy a kulturális fogyasztások terén is nagyfokú univerzalizálódás játszódhatott le, a differenciált, egymástól sok esetben hermetikusan elzárt világképek (látszólag) tovatűntek, és helyettük a transzparens, mindenki által jól megközelíthető, átlátható kulturális makroszerkezet jött létre. [3]

Ennek a globális rendszernek a létrejötte, vagy legalábbis az a tendencia, amely a globális rendszerek létrejöttének irányába mutat(ott), megszüntetni igyekszik azokat a horizontálisan fragmentált irodalmi, kulturális erőtereket, amelyek korábban jellemezték a világ irodalmi, kulturális térképét. Láthatatlan és látható (akár kartografálható) erővonalak tagolták a földfelszín kulturális mezőkre. Ezek a kulturális központok egymástól eltérő módon, más szociokulturális kontextusban (geo-textusban) fejlődtek ki.

A görög városállamok kulturális koncentrációja megteremthette az európai kultúra bölcsőjét, amely aztán római közvetítéssel, egyszersmind a birodalmi hegemonia révén uralkodó kultúrává vált az európai kontinensen. Viszont a későbbi, megújuló stílusirányzatok elterjedése térben és időben már diverzifikáltan, nagy, akár emberöltős kiséssel történhetett csak. Gondoljunk akár a reneszánsz „hullámaira” vagy a klasszicizmus „terjedésére”, amikor már a görög-római kulturális epicentrum áthelyeződött – a megfelelő módosulásokkal – „Nyugatra”, és innen a nyugati-keleti tengely válhatott az uralkodó két pólussá, ahol a két pólus a hatások terjedésének irányát is mutatja: nyugatról keletre terjedt az aktuális kulturális divatirány. A terjedés viszont nem eredményezte a maihoz hasonló globalizálódó kulturális fogyasztási és termelési szokásokat, hanem azok a terjedés (terjesztés?) során a helyi uralkodó, olykor mikrokörnyezeti hatásoknak behódoló, illetve azokat bekebelező irányzatokká transzponálódtak. Jól látható az *univerzális* versus *lokális* oppozíció például a realizmus „terjedésének” esetében. Általános, elvont elméleti, egyetemes stílusjegyekkel ugyan le lehet írni a realizmus alakzatait, a realista stílusjegyek bárhol, bármely szövegben felismerhetők, mégis mennyire más marad például az orosz és a francia realista irodalom. Az azonos stílusban született írások nem nélkülözhetik a sajátos nemzeti kulturális stílusjegyeket, de ezek a különbségek (és hasonlóságok) a komparatistika segítségével válhatnak csak igazán láthatóvá: [4] Mindez akkor lehet még szemléletesebb, ha megfontoljuk a meghatározó orosz realista alkotók abbéli szándékát, amely az európai irodalom, ha nem is másolásában, de valamelyest annak követésében valósult meg. Az orosz szerzők tollából ezen intenció dacára teljesen sajátos, orosz

realista irodalom formálódott. Az orosz regényvilágban gyakran jellemző az a gesztus, amikor a regényhősök nem oroszul, hanem – hol látszólag, hol valóban – franciául beszélnek, teszik ezt részben az európai irodalom utánzási szándékával; ugyanakkor szövegeik mégsem szakíthatók el az orosz irodalmi, hatalmi, kulturális kontextustól sem, a szövegeket át-meg átszövik a helyi orosz jellegzetességek. Anna Karenina és az ábrándozó Tatjana nyelvi határtalanságának szándéka nem tud kilépni az orosz világ „röghöz kötött” referencialitásából. Természetesen mindezen szándékok mellett ott van az orosz realizmus szlavofil szemléletet hirdető ágazata is, amely a tipikusan orosz, más nemzeti irodalmakkal össze nem keverendő nyelvi és kulturális világ megteremtését célozta.

A kultúra, illetve a nyelv látszólagos immaterialitása nem kerülhet teljesen az anyagtalanság dimenziójába, hanem köti azt egyfajta térben is értelmezhető mágnesesség. Az egyes kulturális fogyasztási szokások vagy kulturális termékek, alkotások bizonyos erővonalak mentén, koncentráltan jelentek meg. Ezek a szellemi központok általában jól körülhatárolt, akár pontosan adresszálható helyeken jöttek létre, amelyeket a kontextus analógiájára *geo-textus*nak nevezhetünk.

A mai globalizálódó világban ezek a fent említett *geo-textuáli* erővonalak tűnnek olybá, mintha leomlanának. Kétségtelen előnye lehet ennek az univerzalizmusnak, hogy az egyes kulturális cikkek határtalanul terjeszthetők, és a hozzáférés gyorsasága nem jelent(het) hátrányt senkinek. Ugyanakkor a globalista képviselők hirdetett diadala nem teljes, mert a vélt technikai lehetőségek ellenére sem jön/jött létre az a rizomatikusan értelmezhető kulturális homogén tér, amely teoretikusan benne rejlene ebben a technikai/információs forradalomban. Akár a globalizmus sajátságos csődjének, de legalább egyfajta paródiájának tetszhet, hogy a New York-i felhőkarcolókra csapást mérő Oszama bin Laden, aki támadásával nemcsak a társadalmat, de szimbolikusan a kultúrát is némileg újrastrukturalta, még a mai napig szabadon van, mert nem tudtak nyomára bukkanni: a csúcstechnológián kifogott az afgán hegységrendszer. Ebből is úgy tűnik, hogy a társadalmi, valamint az annak részrendszerét képező kultúra hirdetett globalizmusa nem lehet teljesen határtalan, hanem számos ponton kötik a materiális elemek, így Oszama bin Laden bujkálása primitív vagy archaikus eszközökkel is „csapást tud mérni” a globalista vívmányokra. [5]

Az irodalom, illetve a kultúra térbeli, geografikus specifikumát mutatja az a ma meglehetősen jelentős és talán több tudományos diszkurzusnak alapot adó jellegzetesség, amely az egykori gyarmati országok kultúrájához kapcsolódik. A gyarmati országok őslakosainak szellemi (és részben nyelvi) kultúrájába – az akár évtizedes megszállás révén – belekeveredett, azt kihagyhatatlanul átszötte és átírta a gyarmattartó ország kulturális hagyománya a politikai hatalomgyakorlás

révén. Mindezen jelenségeket a *posztkolonialitás* fogalomrendszerével, elméleti apparátusával írhatjuk le.[6] A posztkolonialitás folyamatainak leírása történelmi, geopolitikai aspektusból is jellemezhető. Ennek multimediális eszközét adhatják azok a tematikus térképek, amelyek a kartográfia eszközeivel éppen ennek a kulturális kölcsönhatásnak a mechanizmusát mutathatják meg. A térkép tökéletesen alkalmas lehet arra, hogy egyszerre több, egymástól jellegében, tematikájában különböző szempontot rendeljen egymáshoz. Ez azt jelenti, hogy a geográfiai jellemzők (vízrajz, hegyrajz, növényzet stb.) mellé a politikai határvonalak is megszerkeszthetők, ezzel a geográfiai elemeket már társadalmi jellegzetességek is kísérik. E két tematikus térképábrázolás egymásrahelyezése rámutat arra, hogy a politikai hatalmi erővonalak, amelyek részben az államhatárok alapján jellemezhetők, milyen geopolitikai stratégiák mentén szerveződtek, milyen naiv, természeti szempontok figyelembevételével terjeszkedtek. Mindezen szándékok még markánsabban jelentkezhetnek újabb tematikus térképek bevonásával, olyanokkal, amelyek már pl. ásványkincseket, természeti erőforrásokat is ábrázolnak.[7] A térképen a geopolitikai határvonalak viszont csak részben tudják megrajzolni egyben a kulturális határvonalakat is. Ezeknek ábrázolására egy másik tematikus térkép lenne alkalmas: a nyelvi eloszlást mutató térkép, amely a nyelv univerzális kvantorát használhatja a kulturális terjedés ábrázolására. Sem a hatalmi, sem a geográfiai ábrázolás nem közelítheti szignifikánsan a kultúra horizontális eloszlását, viszont megmutathatják, hogy a politikai hatalom és a geográfiai jellemzők miként szegregálták a kultúra terjedését. Így a Kárpát-medence társadalmába, nyelviségébe, ezen keresztül kultúrájába a politikai hatalom meglehetősen radikálisan avatkozott be: a magyar nyelvű nemzetállamot mesterségesen többfelé darabolták, ezáltal az irodalmi-kulturális folyamatokra is kvázi inverzposztkoloniális hatást gyakoroltak.

Irodalom és topográfia

A *topográfia* pusztán a kifejezés etimológiája révén is metonimikus kapcsolatba hozható az irodalommal, amelyet csak erősíthet egy-egy helység, régió irodalmi szerepe, irodalmi hangsúlyozottsága. A görög *toposz* ('hely') és a *grafein* ('írás') talán éppen az irodalom két legfontosabb attribútumának a szintézise: a toposz, az irodalmi szövegek szemantikai síkjának egyik eleme az írással (*grafein*) szimbiózisba kerülve mintegy az irodalom irányába akár teremtő gesztust is gyakorolhat. Ugyanezt a hatást vezeti tovább a *kartográfia* szó etimológiája amely a görög *chartis* ('hártya, kártya') és *grafein* ('írás') szó összekapcsolásával a helyeket és tereket a könyvszerűség szintjére transzformálja, így akár a



klasszikus szöveg (irodalmi mű) „médiámát” (a könyvet) is imitálhatja. A vázolt etimológiai sornak pedig akár „posztmodernbe” hajló kiterjesztettségét, de legalábbis multimediális bővítését adja a magyarban használt *térkép* kifejezés. A térkép megnevezés fogalmából kiiktatja a szimbolikus jeleket, avagy az írást annak nyelviségével együtt, és helyette az indexikus-ikonikus természetű jeleknek adja az elsőbbséget. Am ez a szándék inkább látszólagos, hiszen a térképészet egyezményes jelrendszere absztrakt elemekkel teli, nyelvi természetű is.

A térkép az irodalomra alkalmazva allegorikusan az olvashatóság, az értelmezés, a jelentéskeresés, illetve a jelentések közötti bolyongást mutathatja. Számos irodalmi szöveg él a térképhasználat gesztusával, ezzel mintegy útmutatást adva az olvasó kezébe, ugyanakkor meg is fosztja őt a tisztánlátástól. A (kincses) térkép birtoklása azt az illúziót kelti, hogy birtoklója tájékozódni tud, birtokolja a tudást. Viszont a térkép mit sem ér, ha nem ismert hozzá a jelkulcs, ha nincsenek meg hozzá a tájékozódási pontok, nem tudjuk meghatározni helyzetünket: hol is vagyunk a térképen? Mit ér a kézben tartott labirintustérkép, ha már amúgy is eltévedtünk? Ekkor a térkép útvesztővé válik, nem segíti a tájékozódást.

Csokonai Vitéz Mihály: *Konstancinápoly* című verse akár emblematiszta szövege is lehet a térkép (irodalmi) olvashatóságának, illetve az ahhoz kapcsolódó lehetséges hermeneutikai poliszémiának. A vers szövege látszólag a Konstancinápoly városának és a muzulmán hitnek a bemutatását célozza. A szöveg távolról fókuszál rá a Boszporuszon keresztül Konstancinápoly városára („*a Bosporus Európát mossa, // (...) Másfelől Ázsia partjait csapdossa*”), nagytotálból kistotálba vált, és a makroelemek után a mikrovilág legintimebb részeibe is bepillantást enged (törökök, paripák, briliáns, kard, hárem). A szűkülő perspektíva fókuszáltsága az elnagyolt, előítéletes, preszuppozicionáló olvasatot készíti elő, amely Konstancinápollyal metonimikusan a muzulmán hit világát vizionálja az olvasó elé, amelyet erősít a kontextusba vont Róma városa is („*másik Rómának pompás dűledéki*”), annak a katolicizmust megidéző metonimijával. Majd a couleur locale-ként sorolt képek mellett a kifordított, a muzulmán hittel antagonisztikus viszonyban lévő vallási motívumok (szentség, templom, oltár, paradicsom, böjt, liturgia, isten fia, menny, harang) billentik át az olvasatot egy szükségképpen eltérő, másfajta horizontba, amely a preszuppozicionált olvasattal, amelyet a térbeli lokalizáltság hívott elő, már szembe kerül. Ekkor a szöveg retorizáltsága ellentétes a geográfiai jellemzők által előhívott kulturális hagyományokkal, a szöveg indítóképeinek metonimikus elemeivel.

A Csokonai szöveg azt a lehetőséget aknázza ki, amely az egyes térbeli földrajzi pozíció jelentésadó szerepében rejlik, ugyanakkor motívumai az olvasóban kognitív disszonanciát keltenek, amelyet csak a szöveg alaposabb elemzésé-

vel tud feloldani. A Boszporusz-Konstancinápoly kijelölte kulturális mezőt az olvasó hermeneutikai aktivitása oldja fel és értelmezi a *Konstancinápoly* című ódát a felvilágosodás eszmerendszerében az antiklerikalizmus szövegeként.

Mit tud(hat) az irodalmi térkép[8]?

*Irodalmi térképet készíteni szokatlan dolog, hiszen az irodalom természete, a szövegek természete, illetve a szöveg maga általában nem jellemző, hogy térképre kíváncskodna. Természetesen számos kivétel található, ha csak a kalandregények közvetlen illusztrációira gondolunk, vagy a *A Pál utcai fiúk* grund-rajzára, esetleg E. A. Poe: *Arthur Gordon Pym* regényére, Umberto Eco: *A rózsza neve* című opusára és így tovább. Elképzelhetőnek tűnik, hogy a részben térbeli tematikájú szövegek nyelvi strukturáltságukon túlmenően térképi referenciát igényelnek, amelynek funkcionális szerepe a megértés megkönnyítésében nyilvánulhat meg, de a térképek pusztán illusztrációs szerepet is betölthetnek. Ugyanakkor az irodalom(történet) topografikus ábrázolása is rendelkezik relevanciával, amely nem lehet hangsúlyosabb, mint a szövegek világa, de a praktikus kezelhetőség szempontjából segítheti az olvasó közönséget.[9]*

Az irodalom ábrázolhatósága térképen: van-e annak helye és szerepe, szükséges-e, hogy térképi ábrázolás is megjelenjen az irodalmi beszéd (diszkurszus) határterületén, ad-e valami pluszt, tud-e vele mit kezdeni az olvasó, ha térképet is kap? Itt a klasszikus értelemben vett irodalmi topográfián túlmenően a komparativitás lehetőségeire is alkalmat ad az irodalmi térkép, amelynek művészettörténeti, kultúratörténeti aspektusai is relevánsak. Az a kulturológiai fordulat, amely azt eredményezi, hogy az individuum már nem abban az értelemben individuum, hogy mindenféle kulturális tehertől mentes és neutrális figura, hanem származása, eredete, (anya)nyelve is fontos: „*A hidegháború utáni világban a népek közötti legfontosabb megkülönböztető jegyek nem ideológiaiak, még csak nem is politikaiak vagy gazdaságiak, hanem kulturálisak. Kik is vagyunk?*”[10] – a nemzetek és az országok erre az emberek számára legalapvetőbb kérdésre igyekeznek most választ adni. És erre a kérdésre a korábban ismert hagyományos módon adnak választ: olyan dolgokra hivatkozva, amelyek a legtöbbet jelentik nekik. Az emberek az elődök, a vallás, a nyelv, a történelem, az értékek, a szokások és intézmények fogalmaival határozzák meg magukat. Kulturális csoportokkal azonosulnak: törzsekkel, etnikai, vallási közösségekkel, nemzetekkel, és, a legtagabb szinten, civilizációkkal.”[11] kérdésre adott válasza az irányadó, szükségessé teheti akár a szerző–szöveg–befogadó viszony térbeli geo- és kontextuális tisztázottságát is.

Inkább a kezelhetőség praktikuma az irodalmi térkép sajátossága, amely – a térképészeti hasonlatnál maradva – csak megmutat néhány lehetséges útvonalat, azonban az útvonal bejárását nem helyettesíti, nem a *szupplementum* az irodalmi térkép metaforája, hanem inkább – a multimedialitásra visszatérve – az *útvonaltervező* az adekvát metafora, amely felmutatja azokat a lehetséges irányokat, jelzőkarókat, azokat a részinformációkat és adatokat, amelyek élményszerűvé majd a szöveg elolvasása (elfogyasztása) során lesznek.

Az irodalmi térképet szimultaneitás, szinkron lehetőségek felmutatása jellemzi, jellegéből fakadó statikussága révén képes egyetlen oldalra helyezni számos olyan információt, amely csak alapos könyvtározás után állna össze: *tereket, korokat és bölcseletet* köt össze, a terekhez *stílusirányzatokat* és *helységeket* tár, a korokhoz *szerzőket* és *képeket* illeszt, a bölcseletet *szövegekkel* és *jelekkel* tölti meg. Az irodalmi térkép mindezt egyszerre, szinkron módon valósítja meg.

Az irodalmi térkép a lineáris olvasási stratégia helyett teljesen más, akár posztmodern jellegzetesként is értelmezhető, linkszerű, hipertextuális jellegű is egyben, amely papíralapon kelhet versenyre például az internetes, multimediális szövegszerűséggel. Mindez talán egyben módszertani kihívás is lehet a magyar-szakos pedagógus számára, vagy éppen alkalom a színes térképoldalak szövegszerű transzformációjára, ezáltal a szövegalkotó képesség fejlesztésének lehetőségét is felkínálva. Tény, hogy olyan alternatív szabadidős tevékenységekkel kell versenyre kelnie az olvasást népszerűsíteni akaró magyartanárnak, amely a szintiszta (lineáris) textualitás révén csak nehezen felkelthető. Erre alternatíva az irodalmi térkép, amely választ adhat korunk szociokulturális kihívásaira is.

	Tér	Idő	Szellem
MAKRO-szint (kis méretarány)	HEGY-, VÍZRAJZ	KOR	BÖLCSELET/ESZME
fókuszálás	hegyek, vizek, tájegységek, éghaj- lat, növényzet, stati- kus	történelmi időszak, pillanat	ideológia, esz- merendszer
	<i>geográfia</i>	<i>kronográfia</i>	<i>filozófia</i>
	RÉGIÓ(K)	SZERZŐ(K)	MŰVEK
	hatások, irányok, áramlatok, dinami- ka	legfőbb kép- viselők, alkotók, művészek, gon- dolkodók	olvasható klasz- zikusok, alkotások
	<i>kartográfia</i>	<i>biográfia</i>	<i>irodalom(történet)</i>
MIKRO-szint (nagy méret- arány)	HELYSÉG	KÉP	SZÖVEG
	mikrokörnyezet, élmények, életvilá- gok, referencialitás, szülőhely, iskola	szerző portré- ja, környezeti elemek, képek	írható[12] szö- vegek
	<i>topográfia</i>	<i>ikonográfia</i>	<i>diszkurzus / in- terpretáció</i>

Az irodalmi térkép kínálta lehetőségek

Az irodalmi térkép jellegét egy mátrixszal jellemezhetjük, amelyben három különböző dimenzió kerülhet egymás mellé, és ezeket egyszerre lehet egyetlen térképoldalon ábrázolni. A *tér*, *idő* és a *szellem* jeleníthető meg a térképeken, ezek a mátrix oszlopai. Az oszlopok dimenzióinak részletességét mutatja a mak-

roszinttől (kis méretarányú leírás) a mikroszintig (nagy méretarányú leírás) terjedő vertikum. Az egyes szintek nagyobb halmazként foglalják magukba az alacsonyabb szinten lévő, de egyre részletesebb elemeket.

A *tér* dimenziójában a legnagyobb *geográfiai* egységek mutathatók meg számos szempont, téma alapján, majd az irodalom számára jelentős elemeknek egészen elemi szintje is megszerkeszthető (*kartografálható*) a térképen a személyes, nagy méretarányú tematikus elemekkel adatolva. Így arra is van lehetőség, hogy egészen a *topográfia* (részletes helyrajz) szintjéig is eljuthassunk. Az *idő* dimenziója a nagy (világ)történelmi események megjelenítésétől a személyes életutakon keresztül (*biográfia*) egészen az egyes egyén sorsáig megvalósítható, akár az alkotók, gondolkodók képi ábrázolásáig is (*ikonográfia*). A szellem dimenziójában egy meghatározott régió és meghatározott kor irányadó világnézeti, filozófiai irányzatai, az irányzatok során létrejött művek (*irodalomtörténet*) bemutatása, felvonultatása is megvalósulhat az irodalmi térképen. Ugyanakkor az irodalmi térkép elsősorban összetett leíró funkcióval rendelkezik inkább, semmint az irodalomról szóló beszédet kiváltó szereppel, inkább csak az irodalmi diszkurzus lehetséges szempontjait adhatja meg. Az irodalmi térkép csak rendszerezheti, szervezheti az irodalommal, irodalmi szövegekkel való foglalkozást, abba némi rendet vihet, így az interpretáció nem a térkép révén áll elő, hanem csak annak tartalmának diszkurzusba vonásával. Az irodalmi térkép nem ad megoldást, kész értelmezéseket, hanem csak lehetséges szempontokat kínál az értelmezésekhez.

Jegyzetek

[1] A dolgozat megírását az *Irodalomtörténeti atlaszok* gyártója, a Cartographia Tankönyvkiadó támogatta.

[2] Vö. Dionýz ĎURIŠIN: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Gondolat, Budapest. 1977. 42.

[3] Vö. GYÖRGY Péter: *Memex*. Magvető, Budapest. 2002.

[4] Vö. René WELLEK – Austin WARREN: *Az irodalom elmélete*. Osiris Kiadó, Budapest. 2002. 47.

[5] Vö. *Szeptember 11. Értelmezések, elméletek, viták*. Balassi Kiadó Budapest. 2002.

[6] Ld. Edward W. SAID: *Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. (Szerk.: BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László) Osiris Kiadó, Budapest. 2002. (602-613.)

[7] Vö. KLINGHAMMER István – PAPP-VÁRY Árpád: *Földünk tükre a térkép*. Gondolat, Budapest. 1983. és KLINGHAMMER István – PÁPAY Gyula – TÖRÖK Zsolt: *Kartográfia történet*. Eötvös Kiadó, Budapest. 1993.

[8] A továbbiakban az „irodalmi térkép” kifejezést használom, amely egyrészt az *Irodalomtörténeti atlaszokra* utal, másrészt a használt szókapcsolat kevésbé konkrét és kizáró jellegű, inkább elméleti, ezáltal az irodalom (valamint irodalom- és kultúrtörténet) térképi ábrázolását jobban közelíti. Vö. *Irodalomtörténeti atlasz – általános iskolások számára*. Cartographia Tankönyvkiadó, Budapest. 2007. és *Irodalomtörténeti atlasz – középiskolások számára*. Cartographia Tankönyvkiadó, Budapest. 2007.

[9] Ld. ERŐS Zoltán: *Magyar irodalmi helynevek A-tól Z-ig*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest. 1985.

[10] Kiemelés tőlem. (H. M.)

[11] Vö. Samuel P. HUNTINGTON: *A civilizációk összeesapása és a világrend átalakulása*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 2006. (17.)

[12] Barthes-i értelemben.

Gyulai Zoltán: (Anti)utópia, toposz, heterotópia 1984: a védekezés és térnyerés esztétikája

„Gyerekkorom: / tündér, manó; / nem volt tévé, / se rádió, // kocogott sok-száz / ló, csacsi, / ritkaság volt a / gépkocsi, // mögötte gyors / kölyök-csapat / csodálkozó / loholt-szaladt.”[1] A technika történetében az organikus lépés (a „ló-” és „csacsikocogás”) által kifejtett munkát fokozatosan felváltja a gép önerejéből elvégzett munka. A csodálkozó lóholó gyerekek, azaz az új, eljövendő kor még kifejezetten kis embereinek léptei a munkavégzésre használt állatok nehézkes lépteihez hasonlóan, lóholva követik a szenzációs új találmányt, a jövő és a *haladás* hivalkodó hírnökét, a gépkocsit. Ugyanakkor ez a *követés* azt is maga után vonja, hogy az autó mint a technika metaforája maga mögé utasítja a fiatalok csapatát, azaz a lemaradottság, a „rákövetkezés” pozíciójába utalja őket. A technika, ezek szerint, legyen bár az ember mégoly fiatal, mindig fiatalabb az embernél (ugyanakkor persze egy másik értelemben egyidős vele); az ember a technikához képest – talán mióta nem az állatok szállítják a járműveket és az embert, hanem fordítva – folyton egy különös megkésetttségben, méghozzá (rá)csodálkozó megkésetttségben kénytelen létezni. „Mögötte gyors kölyök-csapat csodálkozó loholt-szaladt”; amit nem lehet a mindennapi viszonyokhoz kötni, ami – legalább az első döbbenet erejéig – minden összehasonlításon túl is maradékként jelentkezik, nem lehet más, mint a haladás (és gondoljunk itt a szó közlekedéshez kapcsolódó konnotációira is), tehát a haladás fölényének megingathatatlan tapasztalata, vagyis az időben feltárulkozó eszkatológikus tanúbizonyság, végső soron: csoda. Az idézett versrészletben megképződő – és a technicizálódás üdvtörténetével ellentétes irányban kitáguló – szubjektum a tér alapvető struktúráját meghatározó változásokhoz való viszonyában artikulálódik. A múlt távoliségének mértéke egyenesen arányos azokkal a térbeli távlat-viszonyokkal, amelyek a tér átjárhatóságát, beutazhatóságát, vagyis alapvető természetét jellemzik. A „gyerekkor” tulajdonképpen nem más, mint a (mindenkori) „ma” tele-technikai apparátusainak (részleges) hiányaként megmutatkozó tér tapasztalata. „Az ég üres volt, / kék mező, / még nem csíkozta / repülő”. Az ég totális, érintetlen üres mezejét (vagy mondhatnánk „mezőjét”, ami a még megműveletlen földterület metaforájaként kínálkozik fel az értelmezés számára) a légi közlekedés által „bevésett” nyomok felosztják, gyarmatosítják, s az addig töretlen egységben megmutatkozó területet egy egészen új térszerkezet számára szolgáltatják ki. A tér átformálásának

(összezsugorodásának stb.) médiumává tett égbolt például a sajátként megélt intim és mindennapi életkörnyezet (a saját táj) térképpé való átváltozásának, azaz kétdimenziós, geometrizált modellé való transzponálhatóságának lehetőségét hordja magában[2]. Úgy látszik, elkerülhetetlen, hogy az önmagát az időben megképezni és elbeszélni vágyó szubjektum valamilyen formában szembesüljön a technicizálódás jelenségével. Ez a kijelentés nemcsak arra nézve érvényes, hogy az emlékezés (re)prezentáló médiumát mindig már befolyásolják, sőt alapjaiban határozzák meg a kurrens technikai viszonyok (hiszen a következesen elbeszélt szubjektumnak mindig szüksége van az emlékezés és az elbeszélés valamilyen „technikájára”), hanem – és ez a belátás jóval nagyobb horderejű – arra nézve is, hogy a technika által átjárt és alakított térben létező szubjektum helye éppen eme változó tendenciák és viszonyok metszéspontjában jelölődik ki, más szóval „a tér nem egy olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, hanem médium, *amely által* elrendeződnek a dolgok.”[3] A tér fogalmáról hiba volna mint transzparens és homogén felületről beszélni, amiben aztán a tárgyak valamilyen önálló logikát követő konstelláció szerint jelennek meg; a tér valamilyen strukturális modellje már mindig előre meghatározza a percepció és a lokalizáció mikéntjét, és mélyen átjárja a térbeli helyek legalapvetőbb viszonyait.

Dolgozatom tárgyának szempontjából korántsem elhanyagolható az az elgondolás, amit Faragó Kornélia a (maga módján egyébként már eleve forradalmi) kanti, szemléleti formaként meghatározott tér fogalmát újragondoló Günther Anders elméletét összegezve ír: „a tér és az idő nem szemléleti, hanem „akadályoztatási” formák. [...] Amikor Anders azt állítja, hogy a tér és az idő az üldözés formái, akkor azt a gondolatot rögzíti, hogy a modern szubjektum tértapasztalata utópikus meghatározottságú. Utópikus abban az értelemben, hogy a modern szubjektum konstitutív jegye az az igénye, hogy megszüntesse a teret, mint tapasztalati módozatot. Ebben az esetben ugyanis a hatalmi stratégiák előtti akadályok szétporladnának.”[4] A tér jelenlét és távollét „komplementáris” dichotómiája által strukturált tapasztalata ugyanakkor a szubjektum önmagára ismerésének, a térben való „gyökerezésének” lehetőségfeltétele is. A távollét, mint a totális ellenőrzést akadályozó tényező felszámolása a szubjektum felszámolását is jelentené: „[a] modernitás az uralmi intenció és a szubjektum léte közti ellentmondást élezi ki.”[5] A tér és a hely technika általi átjártságán nemcsak a közlekedés és a telekommunikáció médiumának meghatározó szerepét kell figyelembe vennünk, hanem – s dolgozatom többek közt ezen jelenség nyomába kíván szegődni – a tér hatalmi technikák általi radikális megformáltságát is.

1.

Szerb Antal a *Nyugat*-ba írt rövid könyvismertetőjében a következőket írja Huxley utópiájáról: „[a]z utópia műfaját általában két vonás szokta jellemezni: nagy szerep jut benne egyrészt a repülőgépeknek, másrészt a racionális alapokon nyugvó társadalomnak. A kettő az emberiség boldogságára szokott vezetni, többé-kevésbé karöltve.”[6] Az első olvasásra ártatlan szellemességnek tűnő, műfajelméleti definíció-paródiaként[7] is olvasható meghatározás talán mégis fontos tanulságokkal szolgálhat az utópisztikus irodalmi hagyományra való kérdés számára. A dolgozat bevezetésében érintett migrációs-technikai tematikából kitűnhet, hogy a tér újragondolásához, vagyis a tér struktúrájának újraírásához nagyon is sok köze van a közlekedést forradalmasító repülésnek; a repülőgép önmagában is felfogható az utópia egy változataként: aki repülön utazik, az a célállomás és a kiindulási pont közti eloldozott, felfüggesztett, átmeneti nem-helyen tartózkodik, miközben feltartóztathatatlan egyenesben szel át időzónát, ország- és földrajzi határt egyaránt. A repülés, mint a távollét fogalmát erőteljesen módosító fejlemény, az utópikus gondolkodásban azért játszhat fontos szerepet, mert a vágyakozás jelenlét és távollét dialektikájából táplálkozó újratermelődését hivatott legyőzni. Nem így az új (negatív) utópiák esetén: „Huxley műve természetesen ellenutópia – ami szintén nem új dolog. A repülőgépekre már Samuel Butler is haragudott, pedig az ő korában még nem is voltak. [...] De a régi utópiák és ellenutópiák a fantázia ártatlan játékaik voltak, nem fenyegettek fejünk fölött függő boldogsággal, vagy boldogtalansággal, egy Ou-toposon, Nem-helyen játszódtak, ahová mártír ösük, Morus, száműzte őket.”[8] Az utópia, mondja Szerb Antal, kiszabadult, visszatért száműzöttségéből (vajon mi a jelentősége annak, hogy éppen egy mártírhálált halt író kényszerítette idegenbe?), kiszabadult a totális fikció börtönéből, megtestesült egy fejünk fölött függő tárgyban, amely folyton azzal fenyeget, hogy Damoklesz-kardként ránk szakad, térbeli és időbeli jelenünkbe törve valósággá változik. Az utópia ma már nem a „fantázia ártatlan játéka”, hanem permanens fenyegetés, a nem-hely *térnyerésének*, elhelyeződésének kézzel fogható és paradox veszélye. Mindez talán azért vált elképzelhetővé, mert az eddig csak elgondolt, elérhetetlen jövőbe tolt technikai eszközök tényleg lehetségessé váltak[9]: például, a repülés utópiája többé nem utópia, vagy sokkal inkább a főtebb kifejtett értelemben az, és mint ilyen nem a boldogtalanság megszüntetését segíti elő, hanem csak ahhoz járul hozzá, hogy a modern szubjektum már említett alapvető ellentmondását explikálja, nevezetesen, hogy a távollét, mint az uralmi intenciót akadályoztató tényező felszámolása létében fenyegeti a szubjektumot.

A Világirodalmi Lexikon „utópisztikus irodalom” szócikke – miután kiderül, hogy az utópia nem önálló műfaj, hanem tematikus műforma – különbséget tesz kétfajta, a fantasztikus útleírás műfaji konvencióit magára öltő típus között: az első vagy morusi típusban „a szerzői szándék” az utópia megvalósíthatóságának lehetőségeit tartja elsődlegesen szem előtt, s a társadalom szatirikus képét a háttérben tartja. A másik, swifti típus éppen az előző fordítottja, azaz nem az ábrázolt világ megvalósulását, hanem szatirikus potenciálját szeretné mozgósítani. Orwell regénye, mint modern antiutópia, nyilván nem illeszthető be egyértelműen a fenti tipológiába, de mindkét típus meghatározó jegyei megtalálhatók benne. 1984, az évszám, habár konvencionálisan időt jelöl, a regény címeként metonimikus jelként működik, hiszen nemcsak a kronológia jelölésére szolgál (arra a legkevésbé; 1984 ironikus dátum, hiszen Winston Smith egyáltalán nem biztos az évszám hitelességében), hanem főként a szöveg elbeszélője által fikcionált *világ* terét foglalja magában. A dátum vésete a fikcionalitás és világszerűség között hivatott közvetíteni; az eljövendő dátum referencialitása prófétikus beszédmódot kölcsönöz a regénynek, ebben az értelemben performatívnak nevezhető a szöveg modalitása (már amennyiben a *védekezésre*, a felvázolt viszonyok elkerülésére szólít fel), de éppen az időszámítás világszerűsége erősíti a referenciális olvasatot, amennyiben az ismert és „valóságosként” elfogadott időszak történelmi és társadalmi jelenségekre mutat. A szatirikus utópia „torz tükre a tényleges valóságnak”, írja a Világirodalmi Lexikon. Az itt következő értelmezésben többek közt arra szeretnék rámutatni, hogy a *tükörként* meghatározott műfaji konvenció sokkal komplexebb problematika körvonalazására ad lehetőséget, mint amire az idézett szócikk – valószínűleg lukácsi ihletésű – terminológiája következtetni enged.

Az 1984-ben a hatalom totálisan uralma alá hajtotta a rendelkezésre álló teret. A megfigyeltség állandó tudata, az ellenőrzés permanens jelenléte, az uralmat képviselő tekintet omnipotenciája az óceániai szubjektum alapvető lételményeként megelőz minden egyéb tapasztalatot. Azzal, hogy a telekép az intimitás színhelyét, az enteriört is állandó megfigyelés alatt tartja, eltűnik a funkcionális opposzió nyilvános és belső, *köz-* és saját hely között. A tér homogenizálása azt a strukturális meghatározottságot lehetetleníti el, ami a regény műfajának meghatározó konstituense. Bényei Tamás, az 1984-ről írott tanulmányában[10] éppen azt emeli ki, hogy a regénydiskurzus „*ott van*”, ott jön létre, ahol a nyilvános és a személyes szférája összeér, a hangsúly pedig – írja – a modernségben a saját, személyes szféra felé tolódik el. Nyilvánvaló, hogy abban az Óceániában, ahol a személyes, saját létezés territórium a egyszerűen felszámolásra, könyörtelen gyarmatosításra van ítélve, nem sok lehetősége marad a regénynek, amely Bényei

elemzésében, mint az említett két szféra egymásba alakulásának toposza, s így a személyes élettörténet és a történelem közti közvetítés közege jelenik meg. Az 1984-ben éppen a személyes élettörténet elbeszélhetetlensége az, ami jellemző módon a „regénység”, a regénnyé válás ellen dolgozik. A legfontosabb és a regény poétikáját mélyen meghatározó ellentmondás azonban az, hogy míg az óceániai szubjektum mindenféle történetiségtől való radikális megfosztottsága ellehetetleníti egy koherens elbeszélés létrehozását, addig a regény omnipotens narrátora a teljes kívüliség (azaz érintetlenség) pozíciójából képes elbeszélni a történetet. Ez a kívüliség azonban nem a hatalom tekintetének kívülisége, ugyanis a telekép, habár rendkívül kifinomult módszerekkel rendelkezik, mégis arra kényszerül, hogy a korlátlanul rendelkezésre álló felületeken megjelenő jeleket olvassa és interpretálja. „Két nagy probléma van tehát, amelyet a párt megoldani igyekszik. Az egyik: hogyan lehet megtudni akaratauk ellenére, hogy mit gondolnak az emberek [...]”. Az óceániai tudós, ennek megfelelően „a pszichológusnak és az inkvizitornak a keveréke, aki rendkívüli aprólékossággal tanulmányozza az arkifejezések, mozdulatok, hangsúlyok jelentését [...]”[11] Ugyanakkor az elbeszélő közvetíti azokat (a regényként) szükségszerűen kudarcra ítélt elbeszélés-próbálkozásokat, amelyeket Winston a naplójába jegyez le. Mert a regénynek mégis szüksége van a személyes és nyilvános tér közti oppozíció részleges helyreállítására ahhoz, hogy a hagyományos humanista és az *érzéstelenített* és történetétől megfosztott utópikus (azaz egy totálisan homogén térbe kényszerített, erőszakosan elő-állított és mégis delokalizált) szubjektum konfliktusát bemutathassa. Azt is mondhatnánk, hogy Winston Smith kálváriája voltaképpen nem más, mint a saját, *személyes terét* és individualitását visszanyerni igyekvő ember reménytelen védharca a mindegyre terjeszkedő, betüremkedő és mindent elárasztó hatalommal szemben.

José Ortega y Gasset írja egy technikáról szóló értekezésében, hogy a „jelenkori” technika „altalaját” képező *találmányok* (nem árt itt észben tartani a szó „rátalálni”, „felfedezni”, azaz valami már meglévőt „vissza- vagy megszerző” értelemben vett konnotációit), tehát a mai technika eredetét képező jelenségek a puskapor, a nyomtatás, a tájoló és az iránytű feltalálásában foglalhatók össze. A közös bennük, hogy mind „az embernek a távolival való egyesülése; az *actio in distante* technikái”[12], azaz olyan protézisek, amelyek a távollévőhöz való eljutás vagy eljuttatás természetes nehézségét hivatottak kiküszöbölni. A technika – mondja Ortega – a *feltalálás* útján segíti hozzá az embert, hogy elemi szükségleteit kielégítse, és hogy a szükségletek kielégítése során erőfeszítést spóroljon meg számára. Úgy tűnik, a technika kiváltja, helyettesíti a mindezidáig elvégzendő munkát. Ugyanakkor az önelvű technicizálódás egy döntő határpillanaton át-

lépve szem elől téveszti, hogy az „eredendő vágy” (terminus értékű kifejezés) nem helyettesíthető a megtakarítás mégoly agyafűrt logikájával sem. A vágyak válsága a „kivánság-pótlékok” korában azt jelenti, hogy a feltalálás csődöt mond, hogy a *még nem-létezőt* – a kivánságok eredeti (úgy is érthető, mint valódi) tárgyát – az ember képtelen megpillantani és (ebből következően) létrehozni. A gondolatmenetből az következik, hogy a feltaláló ember – ahogy már utaltam rá – voltaképpen már mindig is a szerzőség, sőt egy önmagát megírni szándékozó szerző szituációjában találja magát: „[a]z ember talán egy regényíró, aki önmagának a szerzője, aki előbb kigondolja egy személyiség fantasztikus figuráját, a maga valótlan foglalatosságaival, azután pedig, hogy mindezt megvalósítsa, teszi azt, amit tesz, tehát technikus”. (Habár a mondat eredetileg kérdésként van megfogalmazva (legalábbis kérdőjel van a végén), valójában retorikus kérdés, amely grammatikailag és a szöveg logikáját figyelembe véve is megengedi, hogy kijelentő mondatként idézzük.)

Amikor Winston Smith szerzővé válik, az utópikus szubjektum válságának felelősségét tudatosítja magában. Ha Ortega nyomán azt mondtuk, hogy a feltalálás (vagy „szerzés”) cselekedete a „még nem-létezőt” igyekszik a létezők körébe vonni, akkor Winston esetében azt mondhatjuk – és ez majd az elemzés egy későbbi pontján világosabbá válik –, hogy az Óceániában leírt szavak a még nem-létező „ide-hozatalának” felelősségteljes és kockázatos programját úgy vállalják, hogy a még nem-létező vissza-szerzését egy „már-nem-létező” világ visszaszerzésének elkeseredett harcaként metaforizálják. (Ez a „már-nem-létező” világ voltaképpen a mindenkori olvasó világa, akihez Winston végül minden erőfeszítése ellenére sem képes „visszatalálni”.) A naplóba való bejegyzés cselekedete, az üres papíron való nyomhagyás tette – már a regény elején – a saját (szöveg)tér, egy személyes autonómia megalkotását, illetve helyreállítását próbálja megvalósítani. A naplóba írás eseményét a belső tér, vagyis Winston lakásának funkcionális zavara teszi lehetővé, sőt, egyenesen sugalmazza a cselekvést: „A benyíló a lakás tervezői bizonyára könyvespolcok elhelyezésére szánták. Ha Winston a benyílóban ült, és jól hátrahúzódott, kívül maradhatott a telekép hatókörén, már ami a látást illeti. [...] Részben a szobának ez a szokatlan beosztása (*geography*) sugallta neki azt, amit most cselekedni készült.”[13] Az ellenállás a lakóter geográfiája által válik lehetségessé; a könyvek híján üresen maradt benyíló a totalizált tér szövetén tátongó lyuk vagy hasadék, ami az emlékezés, az írás lehetőségfeltételeként működik. Az eredetileg is írott szövegek tárolására szolgáló falfülke most a lejegyzés menedékeként kezd működni, olyan heterotopikus[14] helyként, amely az ellenőrzött térből való szimbolikus távozást és az írás terébe való belépést teszi lehetővé. Winston lakásának „benyílója” (*alcove*) biztosítja a

szembesülést az illegálisan vásárolt naplófüzet rettenetes, üres és tiszta fehér lapjaival, és azzal, hogy az ilyen módon megvalósítandó írás „döntő cselekedet”.

Ha egy kitérő erejéig elvonatkoztatunk az elemzett szövegben megjelenő írás szituáltságától, és az általában vett irodalmi szövegek írásának jelenségét elemző Harold Bloomhoz fordulunk, akkor kitűnhet, hogy az írás tépje nem merül ki ártatlan és önmagukban megálló textuális jelek papírra való rögzítésében. Harold Bloom szóhasználata inkább arra enged következtetni, hogy az egymással az írás révén relációban lévő irodalmi szövegek hadviselő felekként viszonyulnak egymáshoz, és állandó háborút folytatnak a végső győzelemért. „Értelmezésem szerint a költői „szöveg” nem jelek gyülekezete a papíron, hanem pszichikai *csatamező*, amelyen autentikus *erők harcolnak* azért az egyedüli győzelemért, amelyért érdemes küzdeni [...]” [15] Bloom kifejti, hogy az önmagát és önmaga „*állás-pontját*” kijelölő és felállító szerző „erő után áhitozik”, azaz erős költőként próbálja megvetni a lábát a szövegek kaotikus hagyományában, így kénytelen egyes nyomokat elfojtani, másokat pedig affirmálni, hogy önmagát autentikus tényezőként artikulálja a már említett irodalmi csatamezőn. „[A] költői erő olyan önreprezentáción alapul, amelyet csak „*birtokháborítás*” útján, egy démonikus küszöb áthágásával lehet elérni.” A költői önreprezentáció és önlegitimáció minden esetben, szükségszerűen egy saját, vagy legalábbis a retorika eszközeivel sajátként elfogadtatott terület megszerzése, kijelölése, amely mindig valamilyen határsértés, áthágás eseményével jár együtt; a saját eredetét felmutatni képes költői szubjektum létrehozása ezek szerint mindig valakinek a rovására elkövetett, valamilyen másik érdekelttséghez tartozó terület erőszakos elbitorlása is egyben. „[A] költészet folytonosan azon van, hogy elképzelje a saját eredetét, vagy meggyőző hazugságot állítson magáról, magának. Költői erő akkor jön létre, ha az effajta hazugság meggyőzi az olvasót, hogy a költemény az ő eredetét is újraképezi.” [16] A költői erőnek, úgy látszik, létezik egy titkos működése, amely a retorikus meggyőzés palástja alá rejtve munkál, és egyáltalán nem áll távol az erőszakosságtól. Huxley *Szép új világ*ának egy szöveghelye rendkívül gazdag forrásul szolgálhat a „valamit mondás” ökonómiájának megértéséhez. A nyelvi erő kényszerét a „hipnopédia” szakértője, Helmholtz Watson hozza szóba, Bernarddal való beszélgetése során. „Érezted már – kérdezte nagyon lassan –, mintha lenne valami benned, ami arra vár, hogy esélyt kapjon tőled arra, hogy napvilágra jöjjön? Valami *különös erő* (*some sort of extra power*), amelyet nem hasznosítasz (*you aren't using*), tudod, mint a víz, ami lezuhog a vízeséseken, ahelyett, hogy turbinákat hajtana?” [17] Az erő vagy hatalom, amely a *valamit* mondást lehetővé tenné, afféle irányítás nélküli, magától *áradó* erő volna; olyan magáért való erő, ami nem fogható munkára a termelés vagy a fogyasztás központilag szabályozott ér-

dekeinek megfelelően, és nem hajt semmiféle hasznót. Ugyanakkor néhány sorral odább azért panaszkodik Helmholtz, mert az általa kiagyalt és a fogyasztói ideológiának rendelkezésre bocsátott mondatok – nyilván egy másik értelemben véve – nem „felhasználhatók”. „[V]alami fontosat kell mondanom, és van is rá erőm, hogy elmondjam, csak nem tudom, mi az, és nem tudom felhasználni ezt az erőt (*I can't make any use of the power*).”[18] A saját természetes nehézkedésének köszönhetően aláhulló víztömeg romantikus víziója és a turbinák által munkára fogott, hasznosítható erőforrásként felhasznált víz képzete egy olyan ellentétet próbál létrehozni, amelynek feladata, hogy olyan önmagáért való erőforrás működését körvonalazza, ami nem tagozódik be az ökonomikus körforgás viszonyrendszerébe. Ugyanakkor az utóbbi idézet elárulja, hogy az ártatlan erő képzete mögött mégis valamilyen munkára fogás, vagy hasznosítás terve húzódik meg, méghozzá a felhasználásnak egy reaktív, erőszakos módozata, amely a testet átjáró (sőt: átdöfő) röntgensugárhoz hasonló: „Érzem, valami sokkal fontosabbat tudnék csinálni. Igen, és erőteljesebb, erőszakosabb (*more violent*) dolgot. [...] A szavak olyanok, mint a röntgensugár: ha megfelelőképpen *használja* őket az ember, bármin keresztülhatolnak. Az ember olvas, és áthatol rajta, amit olvas. (*You read and you are pierced*).”[19] Helmholtz rövid úton eljut a vízéses képétől a „legkeményebb röntgensugárig”, ami feltartóztathatatlanul hatol át a testen, a „megfelelőképpen” (*properly*[20]) felhasznált nyelv könyörtelen expanzióját demonstrálva.

2.

Habár Winston Smith nem értekezik a nyelv felhasználhatóságáról, mégis az önteremtés, a saját eredet létrehozásának bloomi értelemben vett aktusát próbálja végrehajtani például akkor, amikor naplójába a karteziánus *cogito* apodiktikus evidenciájához hasonlóan törekszik megalapozni és felépíteni a szabadsághoz, a világhoz és egyáltalán, önmagához való viszonyát a következő maximával: „[a] szabadság az, ha szabadságunkban áll kimondani, hogy kettő meg kettő négy. Ha ezt megtehetjük, minden egyéb magától következik.”[21] Winston nem szándékozik (vagy nem tud) regényt írni, mégis hasznos lehet, ha a Harold Bloomtól idézett mondatokat összevetjük tevékenységével. Ebben az értelemben Winston Smith az elképzelhető legnehezebb helyzetben van, amikor írásba fog, hiszen nem létezik számára ismert hagyomány, amit elfojthatna vagy utánozhatna. Bloom kifejti, hogy az írás mindig újra-írás, vagyis „*után-zás*”, azaz szükségszerű rákövetkezés, és éppen ezért az állandó elkészttség érzetét kelti a szerzőben. Winston, amikor tollat ragad, akkor azt bizonyos értelemben elsőként teszi,

rádásul annak a rettenetes gyanúnak az ányékában, hogy utolsóként is, mivel a hatalommal szembeni térnyerés szinte lehetetlen egy efféle hatalmi omniprezen-
cia közegében. Az írás eseménye az egész eltörölt és érvénytelenített, homogeni-
zált, átvilágított és radikálisan felül- és újraírt tér és idő elfojtásának, sőt, az ere-
deti, a „horizont általános elsötétedése” előtti világ vissza-szerzésének heroikus
vállalkozását jelenti. „A nap lement, s az Igazság-minisztérium töméntelen abla-
ka most, hogy már nem ragyogott a napfényben, olyan ijesztő volt, mint valami
erődítmény (*fortress*) megannyi lörése.”[22] Természetesen az itt idézett szöveg-
rész is a naplóba való bejegyzés előtt hangzik el. Winston az írás megkezdése
előtt a hatalmas erőd formájától (*pyramidal shape*) szorongva fogalmazza meg
immár másodszor az írással, az üzenéssel kapcsolatos aggályait. Ugyanakkor
nem egyedi esetről van szó, legalábbis abban az értelemben nem, hogy a giganti-
kus, elpusztíthatatlan „véset” – a piramis, mint az örökkévalóság óriási emlékmű-
ve és toposza –, amit a köztetek felületé(ke)n helyeztek el, mindig ott magaslik
az írás menedékének heterotópiája és mindazon terek fölött és körül, amelyek
strukturálisan összefüggésben vannak az írás önaffirmatív eseményével létreho-
zott autonóm térrel, vagyis a visszanyert intimitás területeivel. Ilyen terü-
let például a naplófüzet lapjaihoz hasonlóan „tisztá” természet („egy természetes
tisztáson (*natural clearing*) találta magát, egy mindenfelől magas, fiatal fákkal
szegélyezett, tökéletesen körülzárt kis füves halmon”[23]), ahová – habár a han-
gokat itt is lehallgathatják – Júliával vonulhatnak vissza teljes magányukba; itt a
várostól (vagy inkább a lakáskoncentrációtól) való térbeli távolság teszi lehetővé
annak az interszjektív mezőnek a megnyílását, amely kívül esik (legalábbis
Winston és Júlia reménye szerint) a teret megfigyelés alatt tartó tekintet hatosu-
garán, és ebből következően Óceánián és talán 1984-en is. A párttagok centrális
helyéhez képest perifériális prolinegyed is ide tartozik; a kevésbé ellenőrzött „vá-
ros”-rész a maga régiségeivel az eltüntetett idő feltárulkozásának reményével ke-
csegtet, és az itt berendezett lakás – Winstonék közös búvóhelye – szolgál szinte-
rűl a Goldsteinnek tulajdonított szöveg regényként való olvasásának, vagyis egy
olyan nárcisztikus azonosulás helyéül, ami az olvasásban való önteremtés kon-
vencióit hordozza magában[24].

A hatalmat szimbolizáló piramisok egy olyan rend alapzatát metaforizál-
ják, amely csak rombolással vagy még azzal sem győzhető le. A fentebb idézett
írást megelőző *iszony* az erődnek nevezett piramis formájú épület lerombolásá-
nak vágyával párosul. „Nagyon is *erős* ez az épület, nem lehet lerombolni. Ezer
rakétabomba sem tudná összezúzni.”[25] A piramisok legyőzhetetlen szilárdsá-
ga, megkérdőjelezhetetlen anyagisága (itt is találkozunk az erő motívumával)
mellett Winston csak jelentéktelen, kézzelfoghatatlan kísértet, aki az élet és a ha-

lál lehetőségétől egyaránt megfosztottan próbál párbeszédet kezdeményezni múlttal és jövővel. „Magányos kísértet ő, aki kimondja az igazságot, amelyet soha senki nem hallhat meg.”[26] Hiszen a halálba való belépés a Bloom által is elemzett irodalmi halhatatlanságba való belépés egyedüli lehetősége is. Az óceániai hatalmi gépezet poétikája azonban nem tűr semmilyen nyomot, hiszen arra, aki nyomot hagy, „nem a halál, hanem a megsemmisülés”, azaz a tökéletes kitörlődés vár. Az eltörlés, kiradírozás és a történelem terének folytonos újraírása voltaképpen palimpszesztusként működik, azaz olyan újraírásként, amely habár a nyomok végleges eltüntetését tűzi ki magának célul, mégis mindig hagy valamilyen nyomot maga után, még akkor is, ha a hagyományos törvénykezés és ítélkezés intézményét, vagyis a tanúság és a tanúskodás mechanizmusának felszámolását is véghezviszi, hiszen ezzel elméletileg a múlt nyomainak beszéde némul el véglegesen. „Az első, amit meg kell értened, hogy ezen a helyen nincs vértanúság (*in this place there are no martyrdoms*)”[27], vagyis nincsenek mártírok, nincs értelmes halál, mint a középkori inkvizíció idején, hiszen a halállal vállalt tanúság az életet a halállal, a halál árán cseréli halhatatlanságra, vagyis olyan *nyilvános* halál (a kifejezést O’Brien használja), amely a szenvedés fejében mélyen beírja (beleszövi) magát a történelem szövetének (szövegének) mintázatába (a kínvallatás során O’Brien a minta hibájának és kitörlendő foltnak nevezi Winstont). A tanúság struktúrájának felszámolása egyben a múltról tanúskodó, a múltból tanúságot tevő nyomok elhallgattatása és a múltból tanúskodó nyomok által működtetett hermeneutikai mozgás felfüggesztéseként is funkcionál. A palimpszesztus metaforája azért használható mégis, mert a múlt néhány töredéke még ott lappang Winston tudatának, illetve Óceánia ismeretlen zugainak mélyén. Az, hogy Winston a pártközpontban (a centrumban) eltöltött fárasztó nap után a „prolik” lakta nyomornegyedbe téved – igaz, csak közvetve – egy ilyen prousti emlényom hirtelen felbukkanásának köszönhető. „Valahonnan, egy folyosó (*passage*) mélyéről, pörkölt kávé illata áradt ki az utcára – valódi kávé illata, nem Győzelem-kávéé. Winston *önkéntelenül* (*involuntary*) megállt. Vagy két másodpercre visszakerült gyermekkorra félig elfelejtett világába. Aztán becsaptak egy ajtót, s az illat szinte olyan hirtelen megszűnt, mintha hang lett volna.”[28] A folyosó (vagy *passázs*) a múlt és a jelen közti átjáróként működik, hiszen a félig elfelejtett gyermekkor egy töredéke van elrejtve a mélyén. Ebben a jelenetben, miután a kávé illata szétzilálja az idő szigorú linearitását, Winston a nyomornegyed felé indul, áthatolva azon az „átjárón” (vagyis a külvárosba vezető úton), ami a kívüliség terének elsajátítását teszi lehetővé (hiszen közben azon tanakodik, hogy hiányozni fog a kötelező központi pártgyűlésről), vagyis a prolinegyedben később kialakított „menedékhely” felé veszi útját. A séta a rigorózus és ki-

számítható központból a kaotikus mellékutcák és terek közé vezet, egy olyan térbe, amelyet sokkal inkább a vágy ökonómiája strukturál, mintsem a pártfegyelemé. „Valamiféle ösztön eltérítette a buszmegállótól, és vándorolni kezdett London labirintusában, előbb dél, aztán kelet felé, végül meg északra tévedt, irányt veszítve az ismeretlen utcák során.”[29] Úgy hangzik ez a leírás, mint valamiféle posztstrukturalista allegória, amely az olvasásról szól (gondoljunk például a barthes-i nyelv hálójára, amiben a szubjektum szétszóródik az olvasás során...). Winston a séta alkalmával végig öntudatlanul, véletlenül és akaratlanul cselekszik, mozgásában nincs semmiféle előirányzottság. Az előző idézett mondat angol eredetije nem egyszerű irányvesztésről szól: „losing himself among unknown streets and hardly bothering in which direction he was going”; Winston nemcsak haladásának irányát, de tudatosságát, saját magát a saját terében elvesztve vándorol a hatalom belsejét megtestesítő piramisok strukturális helyének ellentétes párját képező toposzban, vagyis a (kül)város labirintusában.

A regényben a tér és az emlékezés motívumrendszere szoros hálóbá szövődve áll össze, vagyis az utcákon, tereken, valamint a város területén kívül való helyváltoztatás mindvégig összefüggésben van a tér vertikális dimenziójában történő mozgásokkal és helyviszonyokkal párhuzamosan váltakozó idősíkok előfordulásaival. A regény elején elbeszél álomjelenetben Winston anyja és testvére – akik az álom idején már régen halottak – víz alá merülve, folyamatos süllyedésben tekintenek vissza rá, „azért voltak ők ott lenn, mert Winston fenn volt”, Winston fennmaradásának (életben maradásának) ára az ő eltűnésük, és azoknak az érzelmeknek az eltűnése, amiket távozóként visznek végleg magukkal. „Mánapság van félelem, gyűlölet és kín, de nincs magasrendű érzélem, nincsenek mély, bonyolult fájdalmak. Mintha mindez ott tükröződött volna anyja és húga szemében, mikor fölnéztek rá a zöld vízen keresztül, vagy száz ölnyi mélységből, egyre mélyebbre süllyedve.”[30] Ami süllyedésben van, az a végleges, totális elfeledettségbe tart, ami pedig visszatárhathatja az emlékeket a teljes eltűnéstől, az nem más, mint kétségbe esett tekintetük viszonzása, amely a Walter Benjamin által fejtegetett auratikus pillantáshoz hasonlóan (nem mellékes, hogy éppen a technikai reprodukció következtében) menthetetlenül megszűnésre van ítélve; (nem véletlen, hogy az egész regényben kiemelten fontos szerepet játszanak a titkos egymásra pillantások és a tekintetek cseréi a várt vagy váratlan találkozások alkalmával). A lefelé törekvő mozgás az emléknymok törlődésének irányaként jelenik meg a regényvilág térszerkezetében: az Igazság-minisztériumban, ahol Winston dolgozik, a falakon százával sorjáznak a rejtélyes nyílások, amelyeket ironikusan emlékezet-lyukaknak neveznek. Ha valaki keze ügyébe egy (megsemmisítendő) papírdarab akad, gépiesen beledobja a nyílásba, és a meleg légáram a

cetlit rögtön az épület alatt húzódó kemencékbe sodorja. Az ezzel ellentétes irányú mozgás – logikusan – ellentétes előjelű tudatműködést implikál. Amikor Winston a főntebb már idézett séta alkalmával a külvárosba kerül, önkéntelenül visszatér ahhoz a régiségkereskedőhöz, akitől régen naplóját vette. A régiségbolt, ahol a régiségek kereslet híján elvesztették piaci értéküket, a múlttal való szerves kapcsolódásuk révén auratikus státuszra tesznek szert. A múlt értéktelen rekvizitumai Winston szemében a visszaszerezni vágyott másik világgal színekdochikus viszonyban lévő szimbólumokként kezdenek működni, és a(z eredeti) vágy tárgyaivá válnak. Nemcsak birtokolni akarja őket – a falon lévő képet, a papírnehézéket stb. –, hanem beléjük is akar hatolni, be akar lépni a tárgyak által képviselt heterotopikus térbe, ahogyan akkor tette, amikor lakásának benyílójában, egy döntő pillanatban szerzővé vált. A tárgyak terében való tartózkodás vágya több szinten is megjelenik, legnyilvánvalóbb módon úgy, hogy Winston kiveszi a régiségkereskedés fölötti szobát. A regény egy későbbi pontján, mintha csak a főntebb Ortegától idézett önmagát megalkotó szubjektum példázatos bemutatására törekedne, Winston egy metafikciós gesztussal világgá avatja a történelem egy kézzelfogható darabkáját, a papírnyomót. „Mintha az üveg felülete az égbolt íve lett volna, amely egy egész kis világot zár magába, atmoszférájával együtt. Úgy érezte, hogy *be tudna hatolni* a mélységébe, s hogy igazában már benne is van [...]. A papírnyomó (*paperweight*) volt a szoba, s a korall Júlia és az ő élete, mintegy örökre belerögzítve a kristálydarab közepébe.”[31] A felejtésre ítélt papírnyomó saját nehézkedése ellenére kiemelkedik a múltból (hiszen éppen egy olyan tárgyról van szó, amelynek használatát kizárólag anyagisága és súlya határozta meg), ahogy a feléje forduló érzékeny tekintet jelentőséggel és jelentéssel kezdi felruházni. Az, hogy ez a funkcióját veszített dísz tárgy a fénybe tartva a világ mozdulatlan allegóriájává válik Winston kezében, azt jelenti, hogy – bár időlegesen és illúzióként – sikerült visszaállítani a tárgyak időbeliségében rejlő hermeneutikai kihívást[32]. A vissza-állításnak ez a munkája megfeleltethető annak az erőfeszítésnek, amit egy tenger mélyén növekvő korall felszínre hozatala követel meg a tárgy elkészítéséhez hozzájárulóktól. Amit a mélységből felhoznak, ami a vertikális síkban felfelé mozog – a felejtés eddig idézett mélységgel összekapcsolódó motívumaival összhangban –, többnyire az emlékezés és az emlékezetben tartás munkájának tárgyaként jelenik meg. A magasság és mélység viszonylatainak emlékezéshez és felejtéshez kötődő működését erősíti az a gyerekekkel is, amit Winston először a kereskedőtől, Mr. Charringtontól hall, amikor egy képen látható régi templom felől érdeklődik, és amit Júlia egészít ki, éppen a papírnyomóról szóló részben. Amikor Winston először hallja a rigmust, olyan emlékek látszanak felidéződni a tudatában, amiket soha nem tapasztalhatott: a mon-

dókában a harangok kongását idéző rímek valódi harangok hangjává lesznek, és a templomtornyok (London főbb templomainak nevei) a „régii”, elfeledett London helyrajzát adják. „Miközben a rigmust mondogatta magában, az a különös érzése támadt, hogy valósággal hallja is a harangokat, egy elsüllyedt London harangjait [...]. Úgy érezte, hogy valami szellemtoronyból hallatszik az erős harangzúgás. Pedig, amennyire vissza tudott emlékezni, soha életében nem hallott még harangszót.”[33] A gyermekkori kávé illatával együtt, a sosem-hallott harangok hangjainak emlékei – amelyek a városnak egy másik, kísérteties múltbéli valóságát tárják fel – voltaképpen felfoghatók úgy, mint a múlthoz odaforduló tekintet már említett emlékező tevékenységének más érzékszervekre való átvitelei: minden ilyen, a múlt egy autentikus konstrukciójához vezető tapasztalat szorosan kapcsolódik a prousti *mémoire involontaire* fogalmához, s mint ilyen, jelentős teret enged a véletlenszerűségnek és az esetlegességnek. Orwell regényének főtebb már érintett ellentmondása azonban az, hogy a történetet a múlt autentikus tanúságaként strukturáló véletlenszerűség és önkéntelenség logikája poétikai eszközként egyáltalán nem jelenik meg a regényvilágot tökéletesen uraló elbeszélő nyelvhasználatában.

3.

Ha a dolgozat eddigi részeiben védharcról, birtokháborításról, gyarmatosításról, terek és területek visszaszerzéséről, elsajátításáról és egyáltalán, a térhez kapcsolódó metaforákról és a tér strukturális logikája által meghatározott metaforákban beszélünk, akkor ezeket a metaforákat, a naplóírás esetén kimondva, de néha kimondatlanul, többnyire egy absztrakt viszonyrendszer szimbolikus térként elgondolható jelenléte gyűjtötte egybe. Ez az absztrakt viszonyrendszer természetesen nem más, mint maga a nyelv területi relációk alapján elgondolt dinamikusan változó struktúrája a regényben. A dolgozat hátralevő részében az óceániai propaganda nyelvhez való viszonyának néhány, az eddig vázolt tematikába illeszkedő meghatározottságára szeretnék rámutatni a regény néhány kiemelt szöveghele, *A politika és az angol nyelv* és az *In front of your nose* című esszé értelmezése során.

Magától értődő, hogy egy olyan totális ideológiában, amely az ember egész idejére, terére és személyére kivételek nélkül igényt tart, kulcsszerepe van a nyelvnek. Természetesen az 1984-ben sincs ez másképpen, habár elképzelhető, hogy a regényhez csatolt függelék és a szövegben megjelenő egyéb nyelvelméleti fejtegetések és utalások ellenére sincs akkora jelentősége a nyelv kisajátításának, mint amekkorát az megérdemelne. Az, hogy a világ mögötti ideológia és a jelen

mögötti eltörölt múlt valamiképpen a radikális nyelvcsonkolás ellenére is képes alakot nyerni Winston számára, egy olyan nyelvfelfogást tükröz, amely emlékezés, gondolkodás és a rendelkezésre álló nyelv közötti diszkrét viszonyt feltételez. Más szóval, a regény (látszólag) olyan nyelvfilozófiai előfeltevésekkel él, amelyek szerint a tudatban leképeződő világ elsődlegesen nem nyelvi természetű. „Amikor egy konkrét tárgyra gondolunk, szavak nélkül gondolkodunk, és ha le akarjuk írni azt a dolgot, amit magunk előtt látunk akkor valószínűleg addig *vadászunk* (*hunt*) utána, amíg meg nem találjuk azokat a szavakat, amelyek illeni látszanak rá.”[34] A beszéd, abban az esetben legalábbis, ha úgynevezett konkrét tárgyakra kíván szólni, azaz olyan dolgokat kíván megnevezni, amelyek a rendelkezésünkre álló világban megmutathatók, elérhetőek, materiálisan jelenlevők, természetüknek megfelelően vizualizálhatók, ebben az esetben a beszéd, a lexika, amely ezeket a konkrétságukban adott tárgyakat megnevezné, csak másodlagos hozzájuk képest, sőt, a tudatos beszédet működtető, az önmaga felett totálisan rendelkező szubjektum alárendeltjei, üldözöttjei és végső soron áldozatai is a szavak. A „konkrét tárgy” megnevezése a kimondás pillanatában nem más, mint egy vad elejtése, ártalmatlanítása, menekülésének berekesztése. A vadászat addig tart, amíg csak a vad el nem esik. A beszélő ugyanakkor nem minden esetben arat ilyen fényes győzelmet a nyelv fölött. A következő mondat nem kevés aggodalomra ad okot. „Amikor valami elvont dologra gondolunk, akkor hajlamosabbak (*inclined*) vagyunk kezdettől fogva szavakat használni, és ha tudatos erőfeszítéssel (*conscious effort*) nem akadályozzuk meg, akkor bezúdul a divatos nyelvhasználat (*existing dialect*), és elvégzi a munkát helyettünk, amivel együtt jár, hogy elhomályosítja vagy akár meg is változtatja a mondanivalónkat.”[35] Az „absztrakt” gondolat, amelynek nincs denotátuma az általunk érzékileg hozzáférhető világban, másképpen működik. A mondat érdekessége és logikájának jellemző mozzanata, hogy nem azt állítja, hogy az absztrakt dolgokat mindig már eleve szavak segítségével érjük el, hanem azt mondja, hajlamosak vagyunk engedni a kísértésnek, hajlamosak vagyunk a kijelölt útról való letérésre, vagyis valamiféle nyelvi elhajlásra vagy perverzióra. Meg kell hát erőltetnünk magunkat, tudatos erőfeszítést, módszeres ellenállást kell kifejtenünk a nyelvvel szemben, mert ellenkező esetben a szavak egy ártalmas és előre megformált, már a tudatunkkal való érintkezés előtt létező használata és rendje kerekedik fölébünk (ezen a ponton nem árt felidézni az 1984 fentebb értelmezett passzusát, ahol Winston a város labirintusában önmagát elveszítve vándorol; a későbbiekben döntő jelentőségűnek bizonyulhat nyelv és gondolkodás eme tudatos és önkéntelen koncepciója között létrejövő feszültség). A mondat munkavégzésre vonatkozó részéből a magyar fordításban kimarad egy fontos momentum: „unless you make a conscious

effort to prevent it, the existing dialect will come rushing in and do the job for you, at the expense of blurring or even changing your meaning”, vagyis a nyelv, a nyelv egy bizonyos, már meglévő és kétségtelenül idegen (mert hozzánk képest kívüli) használata beözönlik, betódul, eláraszt minket, vagyis azt a helyet, ahol mi és saját nyelvünk vagyunk, és munkába fog, még hozzá helyettünk végzi a munkát. A magyar fordítás leegyszerűsíti a szöveg metaforikáját, amikor azt mondja, hogy ezzel a munkavégzéssel „együtt jár” a nyelv-előtti mondani-való eróziója, hiszen az eredetiben a (saját és idegen) dialektusok egy egész ökonómia és geográfiája bontakozik ki, amelyben a helyettünk idegenek (egy idegen dialektus) által elvégzett munka fizetségeként jelenik meg a „mondanivaló” homályosan vagy másképpen mondódása. Természetesen az egész szöveg szóhasználatát alátámasztja ezt a védekező stratégiát szorgalmazó (nyelv)koncepciót. „Hogy az ember agyába ne törhessenek be az előre gyártott frázisok [...], azt csak úgy lehet megakadályozni, ha az ember állandóan örséget áll ellenük, mert minden egyes ilyen frázis érzésteleníti (*anaesthetizes*) agyának egy részét.”[36] Állandó örség, folytonos védekezés, korábban a nyílászárók (ajtó-ablak) becsukása, a beözönló munkavégzőkkel szemben tett erőfeszítések (stb.) egy olyan védekezés programját körvonalazzák, amely azoknak a területeknek a megtartását és megvédését szolgálja, amelyek pontosan megfeleltethetők az emberi agy egy-egy specifikus régiójának. A területfoglalásnak ebben az allegóriájában egy terület elvesztése érzéstelenítésként jelenik meg, és az angol szóban (*anaesthetize*) lehetetlen nem észrevenni az „esztétika” görög etimológiát, amely eredetileg érzékelést jelentett ugyan, de ebben a szövegösszefüggésben az érzékelés, hatóképes esztétika ideológiáját körvonalazza, melynek záloga a nyelv mindig éber, *sajátként*, tudatos és mindig a beszélő intenciójának megfelelő használata. A *megfelelő* nyelvhasználatnak ezt az elképzelését – a nyelvi ökonómia tematikájához visszatérve – értékhierarchia is támogatja, hiszen a szöveg a nyelv elitelendő használatát egy alkalommal felfuvalkodott (*inflated*) stílusnak nevezi[37], azaz olyan beszédnek, amely nem a saját méretének megfelelő súlyt képvisel, csakúgy, mint egy *inflálódott* fizetőeszköz, melynek névleges értéke és fizetőértéke egymással fordítottan arányos. A nyelv megfelelő használatának ellentétét, vagyis a nyelvvel való radikális visszaélés esetét az 1984 „*újbeszél*” nyelve testesíti meg. Az újbeszél létrehozói a tudatos destrukció és érzelemmentesség propagálói; a regény egy pontján Syme, a nyelvész Winstonnal beszélgetve a nyelv elpusztításának, lecsupaszításának szépségeit ecseteli, és ezzel egy olyan (egyébként a futuristák technokrata és háborút esztétizáló művészetfelfogását idéző) esztétikát képvisel, amely a nyelv imént fejtegetett használatának és védelmének tökéletes ellentétpárja.

A politika és az angol nyelv című esszé által implikált (inkább az elhallgatott, mint a deklarált) nyelvfelfogás és az ahhoz kapcsolódó (főntebb kifejtett) motívumrendszer az 1984-ben is kimutatható, sőt, a regény egy helyén (a legutóbb idézett jelentben) szó szerinti egyezéseket is találunk. Ebéd idején, „mélyen a föld alatti kantinban” Winston Syme-mal, a nyelvészrel beszélget, s közben zavaró kacsahápopáshoz hasonló hang válik ki a zajból. Nem mellékes, hogy a hápopva beszélő férfi az irodalmi osztályon dolgozik, és irodalmi művek mechanikus előállításával foglalkozik. „[M]ivel olyan szögben ült, hogy szemüvegén megtört a fény, Winston a szeme helyén csak üres korongot látott”[38], mondja az elbeszélő. Az esszében egy „bértollnokról” van szó, aki az emelvényről szól a hallgatósághoz, és valószínűleg már azt sem tudja, mi az, amit mond: „[az embernek] az a furcsa érzése támad, hogy nem egy eleven embert figyel, hanem valamiféle bábut, és ez az érzése hirtelen felerősödik, amikor a fény a szónok szemüvegére hullik, és ezek üres korongokká válnak, melyek mögött mintha nem is volna szem.”[39] A későbbiekben az esszében és a regényben is ugyanazok a metaforák beszélnek a két figuráról: például mindkét esetben szerepel a báb (*dummy*) kifejezés, melynek nem agya, hanem gégetőve beszél, azaz némaságát nem beszédszervének diszfunkciója, hanem agyának teljes elérzéstelenítettsége okozza. Mindkét figura (a szónok- és az íróparódia is) híján van a tudatos gondolkodásnak, képtelen beszédének uralására. Orwell szövegeiben a *szubjektumot beszélő nyelv* úgy jelenik meg, mint valamiféle mechanikus báb, egy *kísérteties* automata, aki saját tekintetét is elveszítve enged teret a beszéd folyásának, ami már régen nem saját, hanem az ideologikus nyelvi működés által megosztott közös és inflálódott beszéd. „Majdnem ijesztően hatott, hogy a száján kiömlő hangáradatból (*from the stream of sound that poured out of his mouth*) szinte egyetlen szót sem lehetett kivenni.”[40]

Ebből és a főntebb elemzett Huxley-szövegrészből kiderülhet, hogy a „valamit valóban mondani képes nyelv” az önmagát újraalkotó utópikus hős szükségszerűen megfogalmazódó igényei közt kap helyet, hiszen a nyelv performatív erejébe vetett hit nemcsak a hatalmi technikák működtetőinek szolgáltat lehetőséget a totális elnyomásra; legalább annyira esélyt ad a (végül persze mindig száműzött, kivégzett, agymosott vagy öngyilkosságot elkövető) hős számára is, aki a centrális helyen lévőktől minél távolabbi és biztonságosabb helyre igyekszik, oda, ahonnan az ideológia ideológiaként tárgyasíthatóvá és az elnyomás strukturális sajátosságai kimondhatóvá válnak. Az antiutópia főszereplője mindig arra kényszerül, hogy olyan jelenségeket tegyen a szemlélet tárgyává, amelyeket mások észre sem vesznek, és nem feltétlenül azért nem, mert olyan elhanyagolható és jelentéktelen részletekről van szó, amihez kifinomult látásra van szükség.

Sőt, esetenként a legközelebbi és leghivalkodóbb tárgyak jelentik a legnagyobb kihívást. Amikor például Winston egy kocsmában a múltból próbál kifaggatni egy öregembert, tudomásul kell vennie, hogy éppen a legjelentősebb emlékek hozzáférhetetlenek számára, azok, amelyek a jelennel való összehasonlítás alapját képezhetnék. „Olyanok, mint a hangya, amely kis tárgyakat meglát, de nagyokat nem” [41], gondolja Winston. A jelentős események tudatosítása éppoly lehetetlen, mint egy hangyának belátni, hogy gigantikus tárgyak veszik körbe, még akkor is, ha azok közvetlen közelében vannak. Éppen így nem képesek az emberek felismerni a politikai hazugságok és abszurd önellentmondások hivalkodó igazságtalanságait az *In front of your nose* [*Az orrod előtt*] című esszé érvelése szerint, habár azok (az ellentmondások) mindvégig, mindenki számára teljesen nyilvánvalóak. Éppen ezért a legnyilvánvalóbb hazugságok felismerése követeli meg a legtöbbet: „[t]o see what is in front of one's nose needs a constant struggle” [42], vagyis folytonos küzdelmet, állandó erőfeszítést annak érdekében, hogy a mindennapi közelségükben se válhassanak transzparenssé az intellektuális szemléletnek azok a tárgyai, amelyek a térbeli proxematika viszonyait leképezve a legkisebb távkozra vannak tőlünk. Az, hogy az érzékelés mindig a közelség egy bizonyos tartományán túlra irányul, egyenesen következik az ember térbeli szituáltságából. Heidegger a „világban-benne-lét” térbeliségét elemezve a következőket mondja: „[m]ivel a jelenvalólét lényegszerűen az el-távolítás módján térbeli, a foglalatostkodás mindig egy olyan „környező-világban” belüli marad, amely annyira van el-távolodva tőle, hogy maradjon bizonyos játéktér, s ezért látásunk és hallásunk közvetlenül mindig túlterjed azon, ami távolságát tekintve a „legközelebbi”.” [43] „El-távolítás” a térbeliség vonatkozásában nemcsak távolba tolást, azaz a mozgástér igényei által konstituált térvizonyokban való távolságok kijelölését jelenti, hanem közelítést is, amennyiben a távolság eltüntetésének (eltávolításának) eszközeül is szolgál a megismerés folyamán. Amikor a jelenvalólét a távolítás és közelítés eme kölcsönviszonyából következő mozgásban határozza meg az őt körülvevő tárgyak (mindig változó) helyét („el-távolítottságát”), akkor szükségszerűen megfeleldez azokról a tárgyakról, amelyek a környezetében elérhetőkhöz képest a legközelebb vannak, sőt azt mondhatjuk, hogy minden esetben léteznek olyan „tárgyak” (sőt tárgyak egész tartományai), amelyek felmérhetetlen közelségük révén távol maradnak tőlünk. Heidegger példája még a közvetlenül az orrunk előtt lévő dolgoknál is közelebbi tárgyra vonatkozik. „Például annak számára, aki szemüveget hord, amely távolságát tekintve olyan közel van hozzá, hogy az „orrán ül”, ez a használt eszköz környező-világszerűen távolabb van, mint a szemben lévő kép a falon.” [44] A szemüveg, mint „használt”, vagyis használatban lévő eszköz a vizuális megismerés médiuma és protézise, amely ak-

kor működik rendeltetése szerint, ha „tökéletesen” enged látni, de maga nem látszik; eszköz-szerűsége eltűnik az általa felkínált látvány mögött. Heidegger másik példája, az utca, amit megérintünk minden lépés alkalmával, és mintegy „végigcsúszik” talpunk alatt, a járás egy olyan feltétele, amely mindennapi életünk közege, és mégis, többnyire észrevétlenebb, mint az utca másik felén megpillantott járókelők. „Működése” – a szemüveghez hasonlóan – akkor zavartalan, ha észrevétlen, elrejtett marad használói számára. Ha túllépünk a térben kézzelfoghatóan létező eszközök és tárgyak körén, akkor könnyen belátható, hogy a nyelv is azokhoz az „eszközökhöz” tartozik, amelyek a mindennapi használatban működtetve elrejtőznek saját maguktól értődő közelségük mögött; a nyelv például a világ mögött, amelyet látszólag a maga teljes valóságában tesz hozzáférhetővé a megismerés számára. Senki nem gondol a nyelv mindennapos használata során a nyelvre, s pont a nyelv ilyen elrejtőző eszközként való állandósulása készítet a tudatos védekezés és ellenállás főntebb fejtegetett programjának megalkotására. Az *In front of your nose* című esszé legutóbb idézett szöveghelye után, ahol a beszélő állandó küzdelemre szólít fel, tanácsot is ad, hogy hogyan fogjunk hozzá a harchoz: „[o]ne that helps towards it is to keep a *diary*, or at any rate, to keep some kind of record of one’s opinion about important events” [45]. A napló vagy a rögzítés egyéb módjai olyan eszközként működnének, amelyek a közbeszédben használatos nyelv általános transzparenciáját küszöbölnék ki. A leírásnak, rögzítésnek egy olyan vágya ez, amely a már tárgyalt excentricitás tendenciózus mozgását tartja életben: a napló a megnyilatkozás rögzítésével állandó „mértéket” szeretne állítani, és az ideológusok által felkínált mindenkori közelség helyett egy abszolút távolság fogalmára áhítozik, attól való félelmében, hogy a minden reális alapot hátrahagyó tények világában maga is hangyává zsugorodik, akinek „már nincs és soha többé nem is lehet semmiféle mérték, amellyel ennek az állításnak [hogy a párt javított az emberek körülményein] az igazságát le lehetne mérni” [46]. A felkínált nyelv, a meglévő vágyak és az elérhető világ meghaladásának permanens erőfeszítése ez, amely a közelségben elrejtőzött csak eltávolítással remélhető megmutatni, vagyis a megismerés és az érzékelés egy olyan folyamatában, ami ugyanakkor a tárgyak egy tartományát minden esetben, szükségyszerűen láthatatlan közelségbe hozza. Ezzel valójában kétségbe is vonja a tényleket mindenkor megmérni képes „mérték” megalkothatóságát.

Befejezésül újra utalni szeretnék annak az értelmezés során mindvégig jelenlévő ellentmondásnak a jelentőségére, amely – véleményem szerint – meghatározza a regény struktúráját. A szövegből számos olyan idézetet lehetne válogatni (ez néhányszor meg is történt), amely azt demonstrálja, hogy a prousti *mémoire involontaire* vagy a joyce-i tudatáram technika (*stream of consciousness*)

nyomai megtalálhatók az 1984-ben, de nem mint az elbeszélő-technikába integrált poétikai eljárásmodok, hanem mint az időről időre ismétlődő áthágások motívumai, amelyek a cselekményszövevény dimenziójában jelennek meg (erre volt példa a londoni sétáról szóló szövegrész elemzése). A naplóírás első jelenetében, az írás első alkalmával Winston fokozatosan elhagyja a központozást, és a prostitúttal való viszonyát egy asszociatív regénypoétikára emlékeztető írástechnikával próbálja megörökíteni.

A hagyományos elbeszélőhang, vagyis a XIX. századi nagy elbeszélők által kialakított gyakorlat örököse (ahová az 1984 elbeszélőjét is sorolhatnánk) – Viktor Žmegač regénytípológiai tanulmánya szerint – a XX. században narrációs válságon ment át. Ennek megfelelően Žmegač különválasztja a modern regény két alapvető és újító tendenciáját. Az egyik típusba a már említett szerzőkön (Joyce, Proust) kívül többek közt John Dos Passost, Rainer Maria Rilket, Robert Musilt sorolja, és a regénynek ezt az irányát „pszichogram” felé tendáló regénynek nevezi, melynek célja „a narrációnak kizárólag a regényalakok pszichikai aktivitásában történő megalapozása”[47], továbbá jellemzője, hogy elutasítja a „fabuláris sémákat”, sőt, általában véve elbeszélés-ellenes, hiszen a világ elbeszélhetőségét, egyetlen elbeszélő hang felügyelete alatt való koherens összegyűjtésének lehetőségességét vonja kétségbe. Ezzel szemben a másik irány, a pszichogram ellentétéként felvállalja az elbeszélést, az elbeszélő létjogosultságát, de mindezt úgy teszi, hogy „nyíltan beismeri saját mesterkélttségét, és hogy ezáltal az elbeszélést, vagy pontosabban: az írás *irodalmi tettét* a szöveg tárgyává teszi.”[48]

A Žmegač által vázolt regénytörténeti típológiába természetesen nem sorolható be minden egyes regény (Žmegač kiemeli, hogy mennyiségi szempontból a poétikailag legjelentősebb regények elenyésző súlyúak), mégis értékes következtetésekre adhat(na) alkalmat Orwell antiutópiájának az elmélettel való összevetése, hiszen olyan szövegről van szó, amely tudatában van a XX. század első felében lezajlott történéseknek, és ennek megfelelően használja a „pszichogram-ra” jellemző motívumokat, de a stabil elbeszélői pozíció által ellehetetlenített asszociatív, metonimikus strukturáltságú írásmódot tagadó (elfojtó) poétika a regényt inkább a Žmegač által „noétikusnak” is hívott típushoz közelíti. Az, hogy a metaregényként is értelmezett (ld. Bényei) szöveg megfeleltethető az önmaga elbeszéltségét ironikusan játékba hozó típusnak, talán annak a nyelvkonceptciónak is köszönhető, amelyet a *tudatosság* egy olyan terminológiája, esztétikája és motívumrendszere alapoz meg (a totalitárius rendszerrel szembeni térnyerés kényszeréből következően), amely az itt bővebben ki nem fejtett tudatáram-technika alapmotívumait keresztezi, és velük kibékíthetetlen konfliktusban van.

[1] Weöres Sándor: *Toccata*. In.: U. ö.: 111 vers. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974.

[2] A táj a benne otthonos szubjektum számára mint átszubjektivizált tériesség tétéleződik, míg a repülő pilótájának szemszögéből csupán összesűrűsödött tér, totális objektum. Radnóti Miklós *Nem tudhatom* című versének poétikája éppen e két nézőpont összeegyeztethetlenségét (ugyanakkor azonos tárgyra való vonatkoztatottságát) aknázza ki.

[3] Faragó Kornélia: *Térrányok, távolságok*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2001., 7. (Saját kiemelés.)

[4] I. m., 11-12.

[5] I. m., 12.

[6] Szerb Antal: A. Huxley: *Brave New World*. Nyugat, 1932. 17.

[7] Az utópia műfaji kategóriaként való számontartása természetesen vitatható. (Ld. később.)

[8] I. m., u. o.

[9] Habár látszólag semmi köze az utópia tematikájához, mégis ide kívánczik Derrida Freud *Patkányemberének* egyik lábjegyzetéhez fűzött értelmezése. „Körülbelül annyira megbízhatóan tudják a csillagászok, hogy lakott-e a Hold, mint azt, hogy ki volt az apjuk, de nem azt, hogy ki volt az anyjuk.” Lichtenberg tévedését az idő hordta ki, mert ma már tudjuk (vagy ma úgy tudjuk), hogy „bizonyosság van ott, ahol azt hitte, nincs, és nincs bizonyosság abban, amit bizonyosságnak vélt: ma már tudjuk, mert odamentünk és láttuk, hogy a Hold lakatlan; és ellenkezőleg, tudjuk, hogy nem bízhatunk az érzékek tanúságában és az élő jelenben az anya kilétének megállapításakor, aki mindig lehet a kihordó anyától vagy szülőanyától különböző személy.” Jacques Derrida: *Ki az anya?* In.: U. ö.: *Ki az anya?* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 22-23. A hasonlat, ami akkor igaznak hatott, ma már nem áll: a technika kétségbe vonhatatlan esemény-jellege kétségbe vonja a múlt megingathatatlan bizonyosságait. Hasonló, de fordított irányú logika működteti az utópiák megvalósulásának lehetőségéhez fűzött képzetet: az, ami egykor teljes fikció, vagyis a soha el nem jövő jövőbe vetített vágykép volt, mára – a technika jóvoltából – lehetségessé vált. Az utópia valóságba való „visszatérésének” lehetőségéről Orwell *1984* című regénye természetesen tud: „[a]z egyenlőtlenség volt a civilizáció ára. A gépi termelés fejlődésével azonban megváltozott a helyzet. [...] [A]z emberi egyenlőség nem eszménykép volt többé, amelyért küzdeni kell, hanem veszély, amelyet el kell hárítani. [...] A földi para-

dicsom pontosan abban a pillanatban veszítette hitelét, amikor megvalósíthatóvá vált.” 225-226.

[10] Bényei Tamás: *A óceániai regény. (Az ezerkilencszáznolcvannégymint a regény elmélete)*. Forrás, 2002. 06. (Az általam használt elektronikus verzió nem tartalmaz oldalszámokat: <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/benyei.html>)

[11] George Orwell: 1984. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 213-214. és George Orwell: Nineteen eighty-four. Penguin Books, 1990. A továbbiakban csak a regény címét, a magyar, majd az angol nyelvű kiadás oldalszámait adom meg (ha szükséges).

[12] José Ortega y Gasset: Elmétkedés a technikáról. In.: A későújkor józansága II. Szerk.: Tillmann J. A. Göncöl Kiadó, Budapest, 2004. 29.

[13] 1984, 12., 7.

[14] A heterotópia kifejezés abban az értelemben veendő, ahogyan Michel Foucault használja *Eltérő terek* című írásában. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In.: U. ö.: Nyelv a végtelenhez. Latin Betűk, Debrecen, 2000.

[15] Harold Bloom: *Költészet, revizionizmus, elfojtás*. In.: Hc'ikon, 1994. 1-2. 59.

[16] I. m., 62.

[17] Aldous Huxley: *Szép új világ*. Kozmosz Könyvek, 1982. 59.-60. és Aldous Huxley: *Brave new world*. The Albatross, Hamburg, 1934. 71-72.

[18] I. m., 60., 72.

[19] U. o.

[20] A kifejezést azért fontos eredeti nyelven idézni, mert a helyes, megfelelő, szó szerinti nyelvhasználat és a képes beszéd közti bonyolult és nehézkes különbségtevés alapjául szolgál a retorika történetében, (és ennek megfelelően hosszabb kifejtést igényelne).

[21] 1984, 92. o.

[22] 1984, 34., 29. (Saját kiemelés.)

[23] 1984, 133., 125.

[24] A szóban forgó részből részletesebben ld.: Bényei Tamás, i. m.

[25] 1984, 34.

[26] U. o.

[27] 1984, 280., 265.

[28] 1984, 93., 85.

[29] U. o.

[30] 1984, 36-37., 32.

[31] 1984, 163., 154. (Saját kiemelések.)

[32] A papíryomót Winston először olyan tárgyként ismeri fel, amely üzeni akar valamit, de olvashatatlan nyelven teszi: „Üzenet volna száz év előtt-ről, ha tudnánk, hogyan kell olvasni.” Ezt követi az olvashatatlan üzenet fönt idézett jelentéssel való felruházása. Az olvasás, az értelmezés ugyanakkor – legalábbis az itt megfogalmazódó „eredeti vágy” szerint – nemcsak járulékos jelentésekkel való önkényes felruházás, hanem behatolás az értelmezett tárgy tulajdon terébe. Ld.: 1984, 162-163.

[33] 1984, 112.

[34] George Orwell: *A politika és az angol nyelv*. In.: U. ö.: Az irodalom főlészámolása. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990., 356. és George Orwell: *Politics and the English Language*. In.: The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Volume 4. 168. (Saját kiemelés.)

[35] I. m., 356., 168-169.

[36] I. m., 355., 167.

[37] I. m., 354, 166.

[38] 1984, 62-63., 57.

[39] A politika és az angol nyelv, 352. 165.

[40] 1984, u. o.

[41] 1984, 105.

[42] George Orwell: In front of your nose. In.: The Collected Essays..., Vol4. (Ld. fentebb.) 154.

[43] Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 2001. 131.

[44] I. m., 132.

[45] In front of your nose, u.o.

[46] 1984, 105.

[47] Viktor Žmegač: Történeti regénypoétika. In. Az irodalom elméletei I. Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996. 101. o.

[48] I. m., 154. o. (Saját kiemelés.)

Zanin Éva: Divat, ideológia, diktatúra [1]

*„A divatörület olyan kór, mely leggyorsabban
a megfékezés útján terjed.”*

Dr. Bubó

A társadalmi kommunikáció diszkurzív médiumaként meghatározott *divat* nyelvi, kontextuális szinten sok szálon kapcsolódik a *diktatúra* és az *ideológia* fogalmához. Kapcsolatuk nem csupán a divat nyelvi regiszterében előforduló gyakori metaforák szintjén érdekes (divatdiktátor, a divat által diktált/előírt/parancsolt viselet, a divat áthághatatlan törvényei stb.), de retorikai kölcsönhatásaik vizsgálata fogalomtörténeti szempontból is produktívnak mutatkozik.

Előadásomban a *divat* és a *diktatúra* társadalmi erőinek működésmódjára, fogalmi apparátusaik hasonlóságaira fókuszálva szeretném felfejteni egymáshoz, valamint az *ideológia* fogalmához fűződő ellentmondásokon és szoros kölcsönhatásokon alapuló viszonyukat. A divat, mint folyton megújuló, különlegességet, kitűnést biztosító, felszínes kultúradarab, hierarchikus működése folyamán minduntalan „követőket”, „hódolókat”, „rabszolgákat” és „diktátorokat” jelöl ki. Kikezdi az intézményes szabályozás és ideologikus rendszerezés (Klaniczay) kiszámítható, ellenőrizhető homogenitáson alapuló rendszereit, melyek a magyarországi szocializmus korszakához hasonló, központi irányítás mentén szervezett diktatórikus társadalmak alappillérei.

Ugyanakkor a divat alkalmas arra, hogy ideologikus tartalmak közvetítésével ellenkulturális jelenségek és kulturális forradalmak eszköze legyen. Az egyes vágyott viseleti minták változásait irányító divat társadalmi jelenségének állandó jelenléte eleve nem tesz lehetővé egy divaton kívüli, divaton túli állapotot.[2] Ehelyett egy olyan állandó változások és megújulások mentén formálódó társadalmi médiumként van jelen, amely például a jelen, „Kirakat” című kiállításon is megjelentetett, központilag előírt szocialista esztétikai trendekhez passzív adaptáció helyett aktív formálóerővel viszonyult.

A divatnak ez a mindenre kiterjedő, feltétlen hatalma az, ami egy diktatórikus keretek között működő társadalom számára komoly problémaként jelentkezhet. Vajon milyen eszközökhöz kell folyamodnia egy diktatúrának, ha igába akarja hajtani a divatot, és milyen eszközöket alkalmaz a divat, amikor a politikai diktatúrák megdöntésére vagy éppen a glamour általi ironikus kioltásukra tör?

A kérdések megválaszolásának első lépéseként néhány belátást kell tennünk Althusser nyomán, amik az ideológiát, ideológiákat és ideologikus állam apparátusokat érintik.

„(...)az ideológia kifejezést Cabanis, Destutt de Tracy és barátai kovácsolták, melynek tárgyául a gondolatok (genetikus) elméletét jelölték meg. Amikor Marx 50 évvel később átveszi ezt a terminust, már fiatalkori műveitől kezdve teljesen más értelmet ad neki. Ekkor az ideológia gondolatok rendszere, olyan képzeteké, amelyek egy ember vagy egy társadalmi csoport szellemét uralják.”[3]

Azaz: Az ideológia, amely kezdetben az ideák tanát, az ideák vizsgálatát jelentette, csak későbbi fejlődése során jutott többes számhoz, és lettek belőle ideológiák, amelyek már általános társadalmi, világnézeti rendszereket jelölnek és nem azok tudományát. Ez nagyon fontos különbség! Althusser az *Ideológia és ideologikus államapparátusokban* az Iskola munkaerő újratermelésben betöltött szerepéről szólva mondja ki, hogy az iskola a „csinálni-tudást” oktatja, olyan formában, mely biztosítja az *uralkodó ideológiának való behódolást* vagy „gyakorlásának” elsajátítását. „A munkaerő újratermelése tehát nemcsak 'minőségének' újratermelését tünteti fel, mint elengedhetetlen feltételt, hanem az ideológia „gyakorlásának” való behódolást is”. Az ideologikus befolyásolás formáiban és formái által biztosított a munkaerő minősítésének újratereztése. Ezáltal lép fel a társadalomban egy új valóság hathatós jelenléte: az ideológiáé. [4] Althusser ezek kimondása után megkísérli az ideológia működésének és központi tételének megközelítését, két tézist mutatva be. Az egyik az ideológia képzelt formája alatt „be-mutatott” tárgyról szól, a másik az ideológia anyagságáról. [5] Ezen a ponton pedig már nagyon közel vagyunk ahhoz, hogy az ideológia kapcsán olyan működési tulajdonságokat fedjünk fel, amelyek közel állnak a divat működésmódjához is.

Az első tézis így szól: „Az ideológia az egyének képzelt viszonyát mutatja be létük valós feltételeihez.”[6] Mit jelent ez? A vallási, jogi, erkölcsi ideológia: mind-mind megannyi „világfelfogás”. Nem felelnek meg a valóságnak, illúziót keltenek, de utalnak a valósra és elég interpretálni őket ahhoz, hogy rajtuk keresztül rátaláljunk a világ valóságára. Azaz, nem a valóságos létezési feltételek, hanem mindenekelőtt az ezekhez fűződő *emberi viszony* képeződik meg az ideológiában, ez a kapcsolat áll az ideologikus ábrázolás középpontjában. Ebben a tézisben a következő fogalmakra érdemes figyelni: 'nem-valós', 'utal az elképzelt valósra', 'interpretáció tárgya'. Itt álljunk meg egy pillanatra, tegyünk egy előfeltevést, ami inkább gyanú, majd térjünk át a divat elméleti megközelítésének néhány szempontjára.

Gyanú: Mivel a filozófiai ideológia nem más, mint nyelvben manifesztálódó filozófia, Paul de Man esztétikai ideológiája alapján irodalomként olvasható, hiszen éppúgy ki van téve a trópusok általi fordításnak és elhallgatásnak mint az irodalom. „Minden filozófia arra kárhoztatott, hogy figuratív nyelvhasználatból való függésének mértékében egyben irodalom is legyen, míg minden irodalom, e probléma letéteményeseként egyben filozófia is. Állításaim látszólagos szimmetriája azonban ne ültessen el hamis biztonságérzetet az olvasóban, hiszen ami a filozófiát és az irodalmat e ponton összeköti, az nem más, mint az azonosság és a pontosság közös hiánya.”[7]

A divatról szóló definitív igényű, teoretikus szövegek társadalomtudományos bázisról indulnak, ahonnan nézve a divat a társadalmi megkülönböztető jelek eloszlásának *kontextus*aként definiálódik. Mivel a divat elméleti kontextusában elsősorban jelekről, jelkapcsolatokról és társadalmi jelzésekről, vagyis kommunikációs stratégiákról van szó, felmerül a jelek körforgásának rendszerszerű leírhatósága, mint strukturalista törekvés. Roland Barthes elemzésében megkísérli a divatot, mint a nyelv analógiájára működő rendszert meghatározni és működési sajátosságait leírni. [8] Fontos szempont, hogy a kommunikációs stratégiák jelenléte, a divat társadalmi kommunikációs médiumként való értelmezését támogatja, amennyiben a mindennapi életben motivált komplex nyomolvasás segítségével aktívan részt vesznek a társadalmi jelentésalkotásban. A divathoz való viszonyulás során minden pillanatban interpretációknak tesszük ki, és értékítéletek mentén formáljuk világunkat. Az értékítéletek és interpretációk az esetek többségében valamilyen divat-fogalomhoz viszonyítva történnek, akár pejoratív akár követendő esztétikai kategóriként olvassuk, mindenképpen van egy hozzá köthető ideológikus képzet, amit értelmezünk, a valóságra vonatkoztatunk és megalkotjuk divattal kapcsolatos értékítéleteinket.

Talán könnyen belátható hogy a divat jelenségeinek percepciója során, illetve a hozzájuk fűződő viszony kialakításakor, minden esetben egy olyan külsődleges eszmei bázishoz nyúlunk vissza, ami – hasonlóan az alhusser-i ideológiához egy képzelt viszony formájában utal a valóságra. Ezt a külsődleges – azaz divaton kívüli, mert vonatkoztatott – bázist tekinthetjük *a divat ideológiájának*. A divat ideológiája Roland Barthes strukturális analízisében egy olyan általános jelöltként szerepel, amely látens, mivel egy konnotációs folyamat végén található, és eredeti karakterjegyei a rendszer egészében elfoglalt helyéből származnak. A konnotált jelentés lényegi paradoxonának nevezi, hogy az emberek tulajdonképpen olvasás nélkül kapnak jelentést a Divat-közlés kellően struktúrált üzenetéből “amely befolyásolhatja őket (például megerősítheti vagy igazolhatja bennük a bizalmasság jóleső érzését vagy azt, hogy helyes, ha az ember igen különböző,

mégis finoman hasonló dolgokat szeret)”[9]. Barthes a ruházati jelölő retorikájáról szólva azt a „legközhelyesebb költészethez” hasonlítja, mivel véleménye szerint ha van is retorikája, az mindig szegényes.[10]_Azonban elismeri, hogy: „(...) azáltal, hogy a testtel érintkezik és egyszerre funkcionál helyettesítőjeként és álcazásaként, okvetlenül tárgya egy igen fontos energiaráfordításnak: ezt a poétikai hajlandóságot a ruházati leírások gyakorisága és minősége tanúsítja az irodalomban.”[11]

A divat elméletének alakulástörténetében már a korai, társadalomtudományos koncepciók óta benne foglaltatik a nyelvvel való összehasonlítás lehetősége. Előjön a nyelv, mint médium, mint közlésforma, mely működéssel a divat működés módja analógnak látszik. Amennyiben argumentálható a kategória ilyen irányú megközelítése, elfogadhatjuk, hogy a divat sem közvetlenül, hanem helyettesítéssel – tropikusan – nyilvánul meg. A divat jeleinek interpretációja akkor jár el helyesen, ha a divatkódok szemiológiai és retorikai viselkedését különbségeik figyelembevételével vizsgálja. A *cultural studies* néhány olyan elméletirója, amelyen többek között Angela McRobbie, Ruth P. Rubinstein, Gertrud Lehnert, Jukka Gronow, John Vignaux Smyth kimutatja, hogy a nyelvhez hasonlóan ontológiaiailag retorikus divat éppúgy olvasható és olvasandó a mindennapi életben, ahogyan olvasása nélkülözhetetlen a mediatizált kommunikáció bármely területén. A divatkódoknak sem tropikus, sem referenciális jelentése nem hagyható figyelmen kívül, mivel olvasásuk során egyszerre működnek kódként és alakzatként is. Működés módjuk felmutatásával meghatározzák azt a kultúrárétegek között működő intertextuális kapcsolatformát, ami a valóságos tér textualizálását mindig alakzatokon keresztül hajtja végre.

Az althusseri ideológia-elmélet II. tézise az, hogy az ideológiának anyagi léte van[12]. Az ideológia mindig egy apparátusban létezik és annak gyakorlatában vagy gyakorlataiban. Ez a létezés anyagi. Az ideológia ideológikus bemutatása csak az eszmék szerinti cselekvésen keresztül lehetséges, melyek gyakorlatokba, rituálékba öntött cselekedetek. Az ideológia szubjektumokként szólítja meg az egyéneket. Már mindig szubjektumok vagyunk, hétköznapi rituáléink során pedig szüntelenül gyakoroljuk az ideológikus felismerés rituáléit. Az ideológikus felismerés mindennapi rituáléinak része lehet az is, amikor tudatosan megválasztott divathoz fűződő viszony alapján válogatjuk meg a viseleti paramétereinket, hogy rólunk egy bizonyos ideológiai üzenet legyen leolvasható.

A divat, ahogyan már korábban megállapítottuk, minden esetben interpretációs mechanizmusokat működtet, hiszen olyan jelstruktúrákkal dolgozik, amelyek bonyolult társadalmi utaláshálókat hoznak működésbe. Ezek a társadalmi utaláshálóak alapvetően ideológikus természetűek, amelyek a divat egyéni műkö-

désmódjával kölcsönhatásban határozzák meg a divatcselekvés természetét. A divatcselekvését, ami bizonyos divatok követését vagy elvetését jelenti, és ilyenformán sohasem lehet szuverén döntés, hiszen mindig magában foglalja a versengést, és/vagy a vágyott közösség utánzását.

Mivel az ideológia ilyen értelemben konnotatív szinten már mindig része a divatnak, kézenfekvő, hogy a diktatórikus alapon szerveződő politikai hatalmi intézmények az ideológiák szintjén kísérelték meg azt igába hajtani. A divat működésének elemi formája az utánzás, az elsajátítás, fontos szegmense az újdonság, a luxussal kialakított viszony, az egyediség vagy az anyagi érték által elnyert tiszteletreméltóság. Egy divat-tárgy akkor vívja ki a megkülönböztető jel státusát, amikor kiszakad abból az anyagi, rituális, szimbolikus meghatározottságból, amely egyáltalán jellé tette, jelentéssel ruházta fel. Számos esetet találunk a divat történetében egészen a mai napig arra vonatkozóan, hogy változásaira igenis hatottak politikai ideológiák, diktatúrának mégsem sikerülhet igába hajtani a divatot. Ez a társadalmi kommunikációs médium nem hajlik meg a központilag előírt ideológia előtt, hanem saját ideológiákat választ, és azoknak kerül a homlokterébe. Mivel folyton népszerűsége tör, és mivel a divatjelek individuális adaptációját elsődlegesen kommunikációs cselekvésnek gondolom, azt hiszem, jó eséllyel érvelhetek amellett (és erre e kiállítás is számtalan példát hoz[13]), hogy a divat mindenkor ideologikus bázisa sokkal erőteljesebben beágyazott és szabadabb, mintsem hogy diktatórikus alapon szabályozható legyen. Kialakulása mélyről fakadó és régóta jelen lévő társadalmi viselkedésekről árulkodik, amelyeket módosítani vagy eltörölni nem lehet, legfeljebb több-kevesebb sikerrel hatást gyakorolni rájuk. A szocialista divat esetében fenn áll egy explicit, kimondott és működte-tett kapcsolat, de nem szabad elfelejteni, hogy ez a kapcsolat úgy általában már mindig fennáll a divat és az ideológia között.

Felhasznált irodalom

- ALTHUSSER, Louis. (1996) *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (Jegyzetek egy kutatáshoz) In: (Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc szerk.) *TESTES KÖNYV I. Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport*, Szeged. (373-412.)
- BARTHES, Roland. (1999) *A Divat mint rendszer*. (Ford.: Mihalcsik Zsófia) Helikon Kiadó, Budapest.
- BERGER, Arthur Asa. (1997) *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Thousand Oaks; London, Sage Publications 1997.

- CONSTRUCTING POSTMODERNISM. (1992) Routledge, New York.
- DE MAN, Paul. (2000) *Esztétikai ideológia*. (Ford. : Katona Gábor) Osiris Kiadó, Budapest.
- GRONOW, Jukka. (1997) *The Sociology of Taste*. Routledge London and New York.
- KLANICZAY, Gábor. (1982) *Divatszociológia I-II*. Tömegkommunikációs kutatóközpont – Membrán Könyvek, Budapest.
- . (2003) *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran kiadó, Budapest. (55-85.)
- LURIE Alison. (1992) *The Language of Clothes*. Bloomsbury, London.
- MCCRABBE, Angela. (1995) *Postmodernism and Popular Culture*. Routledge, London and New York.
- NICOL, Michelle. (2006) *Es Gibt Kein Ausserhalb von Mode* In: (Christoph Doswald ed.): *Double-Face. The Story About Fashion and Art from Mohamed to Warhol* (22-35.)
- RUBINSTEIN, Ruth P. (1995) *Dress Codes. Meanings and Messages in American Culture*. Westview Press, Boulder – San Francisco – London.
- SIMMEL, Georg. (1973) *A divat*. In: U.ő.: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest.
- SMYTH, John Vignaux. (2002) *Fashion Theory*. In: *The Habit of Lying. Sacrificial Studies in Literature, Philosophy and Fashion Theory*. Duke University Press. Durham: London. (155-193.)
- VEBLEN, Thorstein. (1975) *A dologtalan osztály elmélete*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.

Jegyzetek

-
- [1] Elhangzott az *Öltözködés és divat a szocializmusban* című konferencián. Budapesti Történeti Múzeum, Királypince, 2007. november 5-6.
- [2] Lásd ehhez: Michelle NICOL: *Es Gibt Kein Ausserhalb von Mode* In: (Christoph Doswald ed.): *Double-Face. The Story About Fashion and Art from Mohamed to Warhol*, 2006. (22-35.)
- [3] (393.) Louis Althusser: *Ideológia és ideologikus államapparátusok* (Jegyzetek egy kutatáshoz) In: (Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc szerk.) *Testes Könyv I. Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport* Szeged 1996. (373-412.)
- [4] Op. cit. 377.

[5] Op. cit. 393.

[6] Uo.

[7] (28.) Paul DE MAN: Esztétikai ideológia. (Ford. : Katona Gábor) Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

[8] Roland BARTHES: A Divat mint rendszer. (Ford.: Miháicsik Zsófia) Helikon Kiadó, Budapest 1999.

[9] Op.cit. 172-173.

[10] „(...) Ezen azt kell érteni, hogy a metaforákat és a mondatok fordulatait, amelyek a ruházat retorikai jelölőjét alkotják, ha vannak egyáltalán, nem az anyag ragyogó tulajdonságai, hanem egy vulgarizált irodalmi hagyományból vagy rímjátékokból (*légies, télies szoknya*), vagy elkoptatott hasonlatokból (*fonálvékonyágú öv*) kölcsönzött sztereotípiák határozzák meg; összességében egy közhelyes retorikáról van szó, azaz egy gyenge információról.” (op.cit. 177.)

[11] Op.cit. 176-177.

[12] (Althusser 1996.) 398.

[13] A megjegyzés az *Öltözködés és divat a szocializmusban* című konferenciához kötődő kiállításra vonatkozik: *Kirakat: Divat a szocializmusban* 2007.október 12-től 2008. január 14-ig, Budapesti Történeti Múzeum.

Fürth Eszter: Fiktív költők

José Saramago *Ricardo Reis halálának évében*

Itt, „...hol a szárazföld a tengerbe mélyül”[1] – írja Camões *A lusiadákban* Portugália partjairól, ahol a föld véget ér, a tenger, a kalandok végeláthatatlan lehetőségei és egy új világ kezdődik. José Saramago *Ricardo Reis halálának éve* című regényének első mondata e jól ismert sor parafrázisa: „Itt a tenger véget ér, s a szárazföld köszönt.”[2] Első ránézésre azt a következtetést vonhatnánk le, hogy Saramago, azáltal, hogy Camões-sel szemben a tenger véget érését hangsúlyozza, regényében az értelmezés kalandos lehetőségeinek a lezárására mutat rá. A cím hasonló gondolatot sugall: a költő halála egy izgalmas élet végét jelentheti. A regény egésze azonban éppen ezzel ellentétes konklúzióra jut, vagyis arra, hogy (ahogyan azt az újraértelmezett, parafrázált Camões-mondat is sugallja) a megérkezés, illetve egy költő halála után kezdődik az igazi kaland: a szöveg (újra)olvasása.[3] Az utolsó mondat így hangzik: „Itt, ahol a tenger véget ér, s a szárazföld köszönt.”[4] A Camõesnél megnyugvást hozó szárazföld Saramago-nál mint a kalandok új kezdete, az újraolvasás terepe jelenik meg. A költő halála művei életének kezdetét jelenti.

Saramago regénye a Brazíliában élő portugál költő, Ricardo Reis Lisszabonba érkezésével kezdődik. Reis azért utazik vissza szülőföldre, hogy meglátogassa barátjának és költőtársának, Fernando Pessoa-nak a sírját. Míg Lisszabonban tartózkodik, Reist gyakran meglátogatja az elhunyt szelleme, hosszas eszmecserékbe bocsátkozva vele. Mindazonáltal a regény legkülönösebb eseménye nem a halott költő lelkének a visszatérése, hanem a szereplők közti teljes kapcsolatrendszer. Ricardo Reis sosem létezett a valóságban, szemben Fernando Pessoa-ával, aki valós személy volt. Pessoa költőként fiktív szerzőket talált ki, köztük Ricardo Reist. Saramago regényében (melyet gyakran a mágikus realizmus meglehetősen kaotikus kategóriájába sorolnak) a fantasztikus elem tehát nem az, hogy egy halott ember szelleme kíséri a főhőst, hanem az a tény, hogy egy eredetileg fiktív költő (Reis) létezhet kitalálójának halála után.

Élete során Fernando Pessoa számos fiktív szerzőt hozott létre[5], akik mindannyian saját névvel és munkássággal rendelkeztek. Hárman közülük nemcsak egy névvel és néhány szöveggel bírtak, hanem jól kidolgozott, kiforrott személyiséggel, mondhatni önálló léttel rendelkeztek. Ezeket a karaktereket heteronimeknek nevezzük, olyan fiktív szerzők ők, akik Pessoa különböző költői nyelveinek, személyiségeinek megtestesítői. A heteronímia kritériuma a saját költői

hang, stílus, saját szövegek és életrajz. Ezek az alakok saját publikációkkal rendelkeztek, tanulmányokat írtak, még irodalmi vitákban is részt vettek. Pessoa fiktív szerzőinek teljes életét megalkotta, még a horoszkópjukat is elkészítette. Alkotás közben pedig mondhatni testet öltöttek, Pessoa ugyanis, míg valamelyik heteronimje írt, átadta magát másik személyiségének, olyannyira, hogy amíg egy másik költőtárs dolgozott, Pessoa a külvilág számára elérhetetlen volt.

Pessoa így ír a heteronimekről: „Számos egyéniséget teremtettem önmagamban. Egyfolytában személyiségeket teremtek. Minden álmom, mihelyt megálmodottá lesz, azon nyomban egy másik személyben ölt alakot, aki képes megálmodni, én viszont nem.

Azért, hogy alkossak, leromboltam magamat. Annyira kifelé fordultam önmagamban, hogy bensőmben nem létezem, csak külsőleg. Az egyetlen színpad vagyok, ahol különböző szerzők mutatják be különféle darabjaikat.” [6]

Pessoa fiktív költőtársai közül három kiforrott heteronimet emelhetünk ki. Alberto Caeiro naiv, a bukolikus egyszerűségről író költő, aki nem annyira elvont gondolatoktól, mint inkább a természet közelségétől hagyja magát lenyűgözni. Caeiro volt a heteronimek tanítója, beleértve Pessoaét, önmagát is. Álvaro de Campos vad, futurista, Pessoa kedvenc heteronimje. Ricardo Reis pedig antikizáló költő, ő mindannyiuk közül a legidősebb. 1887-ben született Portóban (Pessoa csak 1888-ban született), később orvos lett, 1919-ben monarchista nézetei miatt Brazíliába távozott. Bár Pessoa nem határozta meg pontosan Reis halálának időpontját, a filológusok úgy vélik, 1936-ban következhetett be, egy évvel Pessoa halála után. Álvaro de Campos, a kedvenc heteronim halálának évét szintén nem jelölte meg Pessoa, de az ő esetében még csak nem is következtethetünk ilyen dátumra. Campos, a „halhatatlan” költő az, aki Saramago regényében Reist értesíti Pessoa haláláról.

Pessoa heteronimjei teljes életet éltek, de csupán szöveg formájában. Írásaikban léteztek: verseikben, esszéikben, tanulmányaikban, kritikáikban és a Pessoa által írt életrajzaikban. Caeirot, Reist és Campost Pessoa alkotta meg, de Pessoaval, önmagával sem volt ez másként. Nevét orthonimként emlegeti a kritika, vagyis olyan fölöttes névként, amely legalább annyira a képzelet szülötte, mint a heteronim társak. Ez a név azt a költőt jelöli, aki költői személyiségeket hoz létre. Jorge de Sena Pessoaét a semmi költőjének nevezi:

„Pessoa – önmaga épp annyira volt egy heteronim, mint a többiek. Tovább pontosítva, azt a hiányt testesíti meg, mely az emberben, mint költőben keletkezik a más személyekként való szárnyalás után. Közülük egy személyiség sem, még Álvaro de Campos legsötétebb reménytelenségének óráiban sem volt olyannyira a »semmi« költője, mint Pessoa – önmaga.” [7]

Pessoa és a portugál modernisták hazájuk irodalmának és kritikájának megújítására törekedtek, többek közt azzal, hogy igyekeztek az érdeklődést a szerzőről a szövegekre áthelyezni. Pessoa ehhez tökéletes életrajzt készített magának, melyben a szerző, mint a szövegek biztos forrása feloldódik. Jorge de Sena így ír erről a jelenségről: „...minden jelentős vagy kevésbé jelentős modernista megpróbált – szemben a romantikusokkal – olyan szöveget teremteni, melyben a szerző, mint hétköznapi személy eltűnhet, még akkor is, ha önéletrajzi témákat, érzéseket dolgoz fel. Tudtunkkal senki nem valósította meg ezt a törekvést oly határozott és zseniális módon, mint Pessoa.”[8]

Önelemző íásaiban Pessoa gyakran foglalkozik azzal, hogyan születtek meg, illetve hogyan működnek a heteronimek, elméleti íásaiban az írás aktusát tanulmányozta, hogy hogyan születnek meg versei, milyen módon jönnek létre költői személyiségei. Megállapíthatjuk, hogy Pessoa maga volt a szövegeihez fűződő első metatextusok megalkotója, mind heteronimjeit, mind önmagát tekintve. Nemcsak elméleti szövegei, hanem versei is ezeket a kérdéseket vetik fel, számos közülük a személyiség megsokszorozódásával, valamint az érzékelés lehetőségeihez fűződő kétségeivel foglalkozik.[9] A fél-heteronim Bernardo Soares[10] által írt *Kétségek könyve*, mely e kérdések köré szerveződő filozófiai gondolatok, töredékek gyűjteménye, átmenetet jelent a szépirodalmi és teoretikus írások között.

Pessoa (ő maga sem lévén több, mint önmaga kitalálása) olyan textuális, csupán saját szövegeiben élő költő volt, aki fiktív szerzőkről, a heteronimekről írt. A Pessoa című szöveg (az ortonim) magában foglalja a Caeiro, Campos és Reis (csak hogy a kiforrott heteronimeket említsük) című szövegeket, éppúgy, mint a Pessoa-önmaga által írt verseket. Pessoa saját személye más személyek, a heteronimek szövegeiből épül fel montázsként, úgy alkotta meg saját személyiségét, mint egy olyan szöveget, mely más, fiktív költők szövegeit tartalmazza. Egy szövegben megjelenő, más műből vett részlet, utalás nem más, mint intertextus. Pessoa esetében igen hasonló a szövegek közti viszony, vagyis megállapíthatjuk, hogy a Pessoa nevű szöveg mind a heteronimek munkáit, mind személyiségüket intertextualizálja.[11] Azért is jelenthetjük ezt ki, mivel Pessoa-önmaga személyiségét jelentő szövegek túlnyomó többsége nem tesz mást, mint (fel)idézi heteronimjeinek szövegeit, létrejöttüket, egész létüket, vagyis nem mást, mint az őket alkotó szövegeket. Pessoa-önmaga mint ortonim teljes munkássága tehát nem más, mint e szövegek mozaikja. A szerző alakja az idézetek szövedékéből bontakozik ki.

Térjünk most vissza Saramago regényéhez! A *Ricardo Reis halálának évében* Saramago intertextualizálja Reist, a szó szigorú, genette-i jelentésében, mi-

velhogy Reis alakja a regényben többnyire a költő szövegeiből épül fel, melyeket gyakran szó szerinti idézetekként olvashatunk.[12] Nemcsak Reis szövegeit idézi a regény, hanem Pessoa és más heteronimek sorait is megtalálhatjuk. Tekintettel arra, hogy Reis maga sem más, mint szövegek összessége, egész megjelenése sem lehet más, mint a Ricardo Reis nevű szöveg idézése.

Saramago tehát intertextualizálja Reist, aki pedig nem más, mint egy intertextus Pessoa munkáiban. A regényben Reis ugyanazt a gesztust hajtja végre, amit Pessoa tett saját életében: felépít egy fiktív, nem létező költői személyiséget (ebben az esetben egy halott költőt), akivel beszélgethet, és irodalmi problémákat vitathat meg: Fernando Pessoa-t. A szövegek eredeti pozíciója tehát felcserélődik, épp az ellenkezőjére fordulva, mint ahogyan az Pessoa esetében volt. Egy vendégszöveg (Reis) kezd el gondolkodni saját befogadó szövegéről (Pessoa) egy olyan szituációban, ahol ez az egész csere egy regényben (a *Ricardo Reis halálának évében*) mint intertextus szerepel. Most tehát az a kérdés, hogy mi minek az előszövege, és ki kinek a szövegét idézi. Pessoa saját költői életének szövegében Reist szerepeltette vendégszöveggént, majd Saramago regényében Reis az, aki Pessoa-t (vagyis életének szövegét) idézi.

A regényben Reis gyakran úgy gondolkodik, mint Pessoa, így például ő az, aki mások hangját hallja gondolataiban, ahogyan arról Pessoa beszámol önelemző írásaiban.[13] Így például, a regény egy párbeszédében az olvasó Reissel együtt azt hiheti, hogy a költő Pessoa-ával beszélget, majd Reis partnerét Fernando-nak nevezi. Erre azonban a hang azt válaszolja, hogy ő nem Fernando.[14] Egy másik jelenetben Reis újságolvasás közben egy hangot hall, mely a cikket kiegészítve egy versből idéz. Először nem tudja, honnan jön a hang, csak később döbben rá, hogy saját versét hallotta.[15] Reis itt úgy hallja ezt az idézetet, mintha az egy belső énjéből (heteronimből?) szólna, vagy mintha Pessoa szelleme szólalna meg. Később azonban számára is világossá válik, hogy Reis-önmage (a Pessoa-önmage, ortonim értelmében) az, aki itt megszólal: egy olyan költő, aki épp annyira fiktív és idegen önmage számára, amennyire Pessoa-önmage volt az saját maga számára.

A regénynek ez a gesztusa a szövegen belüli végtelen intertextuális lehetőségekre tereli a figyelmet, arra, hogy egy, a Saramagoéhoz hasonló, idézetekből montázsszerűen felépülő szövegben minden sor érthető idézetként, és az előszövegek láncolata végtelen. Maga a főszereplő is, mint szövegek véletlenszerű, eredet nélküli összetalálkozásáról gondolkodik önmagáról (ezt bizonyítja az imént leírt részlet is, melyben egy újságcikkből vett idézet lendíti őt tovább saját versére, melyet azonban szintén, mint kétes eredetű idézetet forgat gondolataiban). Ezt erősíti Saramago mondatalkotó technikája is: mondatai olyan hosszúak, hogy az

olvasó úgy érezheti, mondatvégi írásjelek helyett szinte mindvégig csak vesszőket használ, mivel pontot csak egy teljes gondolati kör, nem pedig egy-egy grammatikai egység végén találunk. (Saramago legtöbb regényében ezzel a technikával találkozunk.)[16] A megszakítás nélküli mondatfolyam, azt az érzetet kelti, mintha csupán ki lenne szakítva egy végtelen szövegóceánból.

Az előszövegek kérdése azonban nemcsak Saramago szövegében, hanem már Pessoa és Reis eredeti kapcsolatában is felmerül. Ha Pessoa olyan szöveg, mely egy szerzőről szól, aki további szerzőket talál ki intertextualizálja Reist, mint fiktív költő szövegét, azzal szembesülünk, hogy Reisnek, mint vendégsszövegnek, nincs előszövege. Csak mint vendég létezik Pessoa szövegében, valós referencia nélkül. Ami marad, az csupán a kapcsolat tételezése két szöveg (szerző) közt.

Kulcsár-Szabó Zoltán[17] *Intertextualitás és a szöveg identitása* című tanulmányában rámutat, hogy egy szöveg identitása, a jelöletlen intertextusok miatt lezárhatatlan, ugyanis minden szöveg potenciális intertext. Barthes azon állítását hangsúlyozza, mely szerint első olvasat nem létezik, mivel az olvasás maga nem más, mint a befogadó által már olvasott szövegek újrafelismerése. Barthes szerint az intertextusokat kulturális kódok alakítják, és minden olvasó mást észlel vendégsszöveggént. Szerinte maga a megértés sem más, mint már tudott dolgok újrafelismerése.

Saramago regényében a más szövegekből való idézetek és áthallások – nemcsak Pessoaétól, hanem más portugál szerzőktől átvett szövegeket is szép számmal találhatunk – bár sok esetben jelöltek, de többnyire jelöletlenek maradnak. Ezekben az esetekben kizárólag a befogadón múlik, hogy a szövegrészletet vendégsszöveggént ismeri-e fel, vagy sem. Mivel az idézetek száma igen magas a regényben, még egy portugál irodalomban jártas olvasó sem biztos, hogy minden utalást felismer. A helyzetet az is nehezíti, hogy Saramago sok esetben átalakítja az idézeteket, esetleg az ellenkezőjére fordítja (ahogyan azt a kezdő és záró mondatban is megfigyelhetők), de az sem ritka, hogy ál-intertextusokat hoz létre.

Mindezt persze tovább nehezíti a fordítás is, nemcsak azért, mert egy nem portugál olvasó valószínűleg tájékozatlanabb az ország irodalmában, hanem azért is, mivel gyakran maga a fordítás torzítja el annyira a más szövegekből átemelt töredékeket, hogy az is képtelen észrevenni őket, aki egyébként ismeri az előszöveget. Ezek a hiányosságok részben annak köszönhetőek, hogy sok esetben igen nehéz, néha lehetetlen úgy átültetni egy szövegrészletet, hogy az felismerhető maradjon (így például azoknak a versrészleteknek az esetében, ahol még nem készült el a magyar fordítás), másrészt annak, hogy időnként maga a fordító sem



veszi észre az utalást, így egyszerűn szó szerinti fordítását adja, ami azonban nem mindig célravezető.

Pál Ferenc dolgozatában[18] többek közt azt is alaposan körüljárja, hogy a regény magyar nyelvű fordítása mennyit őrzött meg az eredeti idézetekből, és az milyen mértékben marad felismerhető a magyar olvasók számára. A számos példa közül itt most csak néhányat emelnék ki. A regény egyik jelenetében Lídia épp mosogat, amit egy furcsa mondattal kommentál a szöveg: „(...) leva consigo o tabuleiro, vai lavar a louça, vai-la lavar alva”[19], ami magyarul körülbelül annyit tesz, viszi magával a tálcát, elmossa az edényt, elmossa fehérre. A magyar fordításban mindez csupán így jelenik meg: „(...) viszi magával a tálcát, elmosogatja az edényt”[20] A portugál mondat két galego-portugál vers (Pero Meogo és Dénes király) egy-egy barátjának kezdősorát idézi úgy, hogy közben az eredetiben álló „louçana” (szép lány) szót a hangalakilag hozzá hasonló louça-ra (edény) cseréli.[21] Egy portugál olvasó számára az áthallás valószínűleg egyértelmű a galego-portugál versre, nemcsak azért, mert számára jobban ismertek ezek a sorok, hanem azért is, mert ritmikailag, stílusban „kilógnak” a mondatból. Egy magyar olvasó számára viszont az idézet valószínűleg rejtve marad, nemcsak azért, mert viszonylag ritkábban olvas középkori portugál verseket, hanem azért is, mert a fordítás maga képtelen követni a nyelvjárással tovább bonyolított idézetet.

Más esetekben, bár a fordítás megőrzi az utalást, mégis, egy nem portugál olvasó figyelmét nagy valószínűséggel elkerüli az áthallás. Ez történt például Sarago *A kolostor regénye* című könyvében, ahol a szöveg egy XVII. századi portugál regény címével játszik el, az *Obras do Diabinho da Mão Furada* (A lyukas kezű kisördög viselt dolgai). Ebben az esetben a fordítást olvasók, bár nem ismerik az előszöveget, de a különös szójáték a lyukas kezű kisördöggel arra enged következtetni, hogy valamiféle utalásról van szó.[22]

Habár az idézetek felismerése, főleg a fordítások esetében gyakran meg van nehezítve, azt megállapíthatjuk, hogy a szöveg megbízhatatlan abból a szempontból, hogy sosem tudhatjuk, mikor él utalással, és mikor nem. Tekintettel arra, hogy a befogadó sokszor nem tudja megállapítani, honnan származik egy idézet, vagy, hogy idézet-e egyáltalán, minden mondat potenciális intertextusként olvasható. A befogadó olyan mondatokat, gondolatokat is utalásként értelmezhet, amelyeknek nem ismeri az eredetét (esetleg nincs is). Ezekben az esetekben két szöveg és kontextus közti kapcsolatból csupán a köztük lévő kapcsolat feltételezése marad meg, az idézetként értett szöveg titokzatossága, és a szerzőtől való el-távolodása. Mivel szinte lehetetlen megkülönböztetni az idézeteket a nem idéze-

tektől, a szövegek pontosan felfejthető genealógiai láncolata feloldódik az utalás gesztusában.

Az intertextuális utalások hálózatának felfejthetősége igen bonyolult a regényben, mondhatni végigkövethetetlen. Ez a szerkesztésmód azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy az előszövegek utáni filológiai munka helyett, melyet a szöveg eleve lehetetlenné tesz, a hangsúly áthelyeződik az utalásokkal való eredet nélküli, tehát végtelen játéokra.

Az idézetek eredetének visszakereshetetlenségét fokozzák a szövegben előforduló ál-intertextusok is, melyeket Saramago más regényeiben is előszere-tettel alkalmaz. Így például *A kolostor regényében*, a *Lisszabon ostromának históriájában*, a *Vakságban* és a *Megvilágosodásban* fiktív szövegekből származó mottókat alkalmaz. [23] A *Ricardo Reis halálának évében* szintén fiktív szerzőktől választ mottót, mivel Ricardo Reist, Bernardo Soarest és Fernando Pessoaát idézi. Az eredet nélküli, fiktív szerzőktől származó idézetek a végtelen intertextuális láncolatok kaleidoszkopikus szerkezetét erősítik, melyben az apró szövegdarabkák állandó mozgásban vannak, és állandó helycseréikkel folyton megváltoztatják a köztük lévő kapcsolatot. A regény a palimpszeszt szerkezetét ismétli, ahol a szavak újabb szavakhoz vezetnek, és a szöveg az irodalmi jelek végtelenségéről szól.

Az előszövegek utáni hiábavaló keresés gyakran a történet szintjén is megjelenik a regényben. Így például abban a jelenetben, amikor Reis a karneváli forgatagban egy csontváz-jelmeztes viselő férfit követ. [24] Úgy véli, Pessoa az, aki a ruhát viseli viccből, bár tudja, Pessoa soha nem követne el ilyen ostoba tréfát. Reis a megpillantott maszk után fut, de mikor utoléri, az álarcos alak durván elutasítja őt. Az eset után Reis eltöpreng azon, vajon valóban Pessoaát üldözte-e vagy sem, és maga elé képzei a szellemet, akivel egy képzeletbeli párbeszédet folytat a jelenetről, amikor is az leinti Reist azzal, hogy meglehetősen ostoba, ha azt hiszi, ő valaha is felvenne hasonló kosztümöt. [25] Később, mikor Reis „valóban” találkozik barátja szellemével, kérdőre vonja az üggyel kapcsolatban. Az érdekes az, hogy Pessoa épp ugyanazokkal a szavakkal válaszol neki, mint amivel a Reis gondolataiban lejátszódó párbeszédben tette. [26]

Pessoa és Reis pozíciója épp az ellenkezőjére fordult: Pessoa lett Reis kitalálása. Ebben a kiasztikus szerkezetben Reis saját, eredeti pozícióját üldözi, pusztán csak azért, hogy ráleljen önanonosságára (ebben az esetben az álcázott Pessoa-áról szeretné „lerántani a maszkot”, felfedni valós kilétét, ami – az eredeti felállást tekintve – épp Reis pozíciója). Az üldözött személy azonban nem azonosítható. A maszk, bár Pessoa „valós” állapotát tükrözi (halott), elleplezi kilétét, így a kitalált költő önanonossága, valósága mindvégig feltáratlan marad. A Pessoaával

való elképzelt és valós találkozás pedig, mely egy, a regény fiktív világán belüli határvonalat jelölt volna fantázia és valóság között, szintén feloldódik, mivel a kettejük közt lezajló párbeszéd elképzelt és megvalósult formája ugyanaz. A szituációk sorozata és Pessoa személye mind Reis fantáziájának szülötte a regényben. Ő maga azonban Pessoa képzeletvilágának része. Amennyiben a két költőt ismét mint két szöveget vizsgáljuk, a fenti jelenetben egy olyan képsor bontakozik ki a szemünk előtt, melyben az intertextus (Reis) üldözi előszövegét (Pessoa), ám amit talál, az nem más, mint ami önmagában (Reis gondolataiban) lejátszódik (a párbeszéd Reis és Pessoa között). Az idézett szöveg tehát előszövegét keresve csupán önmagát találja, nem pedig valamiféle visszakereshető, önazonos filológiai előzményt.

Saramago regényében Reis egy könyvet olvas, *The God of the Labyrinth*, Herbert Quaintól. Talán nem meglepő, hogy ez is fiktív regény, Borges *Herbert Quain munkássága* [27] című novellájából származik. Quain az az író, aki többek közt a Reis által olvasott könyvet is írta. Ez olyan detektívtörténet, amelynek a végén, miután a detektív azonosította a tettest, egy mondat következik, amelyből az olvasó kitalálhatja, hogy a megfejtés nem helyes, és azt is, hogy a szövegnek melyik pontjára kell visszatérnie ahhoz, hogy megtalálja az igazi gyilkost. Az olvasó, ebben a novellában szereplő regényben okosabb, mint a detektív, és aktív társszerzőként működik, mivel ő az, aki végül megalkotja a történet befejezését.

Borges Herbert Quain-jának másik két könyve, az *April March* és a *Statements* szintén a befogadó aktivitására veti a hangsúlyt. Az előbbi egy elágazó regény, melyben az olvasó döntheti el, hogy melyik fejezetnek mi legyen a folytatása, az utóbbi pedig az olvasói aktivitást a végsőkéig kiaknázó, afféle csinárd magad regény. A könyvben található nyolc történet ugyanis jónak indul, de a szerző szándékosan elrontja őket. Ezt csupán azért teszi, mert az olvasó, aki könnyedén jó történetté alakíthatja a narratívákat, büszke lehessen tehetségére. Quain azért írta ezt a könyvet, mert szerinte már minden olvasó egyben társszerző is, ám sokan híján vannak a tehetségnek, ezzel a könyvvel azonban mindenki képes jó történeteket létrehozni.

Borges novellája Herbert Quainról és a befogadóról, mint társszerzőről, az olvasás szövegteremtő aktusát hangsúlyozza, azt a gondolatot, miszerint az értelmezés aktusa nélkül a szöveg nem több, mint egy könyv a polcon (ahogyan azt Barthes mű és szöveg közti megkülönböztetése is megfogalmazza). Az olvasó, mint író gondolata összekapcsolódik az író, mint olvasó gondolatával. A szerző más szövegeket olvasva alkotja meg sajátját, szelektálja és kombinálja a korábban már olvasott elemeket. Az írásnak ez a gondolata jelenik meg a *Ricardo Reis*

halálának évében is. Saramago maga is így alkot: Pessoa, Reis és más költők szövegeit, filmeket, újságokat, korabeli hirdetéseket stb. olvasva hozza létre saját szövegét. Pessoa pedig szintén saját (fiktív költőtársai) szövegeit olvasva alkot.[28]

Reis Herbert Quain regényét olvasva, a Borges-novella logikáját követve aktív olvasóvá, társszerzővé válik. Saramago azonban ezt a helyzetet is tovább bonyolítja, mivel Reis képtelen végigolvasni a regényt. Mikor hozzálát az olvasáshoz, valami mindig történik, ami miatt nem folytathatja: elalszik, vagy elfelejti, hogy hol tartott, ezért újra kell kezdenie az elejéről az egészet. Reis sosem éri el a regény befejező pontját, ahol az olvasó valódi szerzővé válhat azáltal, hogy a detektív logikáját is túlszárnyalva megtalálja a megoldást.

Ez jelentheti azt, hogy Reis sosem éri el az aktív olvasó állapotát, így, mivel képtelen az olvasásra, írni sem tud. Mindazonáltal Reis állandó visszatérése a regény elejére úgy is értelmezhető, hogy a költő azáltal, hogy sosem éri el a könyv végét, mindig fenntartja az olvasás állapotát anélkül, hogy megtalálná a narratívának azt a végleges lezárását, ami megszünteti az (újra)olvasást. A detektívtörténetek mindig rendelkeznek ilyen befejezéssel akár a detektív, akár (mint ebben az esetben) az olvasó jön rá a megoldásra. Egy ilyen történet nem engedi meg, hogy a befogadó játsszon a különböző értelmezési lehetőségekkel, mivel a detektív (vagy a *The God of the Labyrinth* esetében az olvasó) megadja a történet egyetlen lehetséges olvasatát. Ez a megfejtés uralja a történet összes korábbi pontját, így nem hagy semmiféle teret a szabad jelentésadásnak. A *God of the Labyrinth* esetében, bár a detektív megoldása helytelen, a pozícióját betölti az olvasó, aki azáltal, hogy rájön a megfejtésre, lezárja a regényt csakúgy, ahogyan azt a detektív tenné egy klasszikus krimiben. Emiatt tehát Herbert Quain regénye éppannyira lezárt, és így nem az olvasás terepe (a barthes-i értelemben), mint egy klasszikus detektívtörténet. Reis ezzel szemben képtelen végigolvasni a történetet, tehát sosem éri el az egyetlen helyes megoldást (vagyis az ahhoz elvezető mondatot). Reis (író) olvasó marad, mivel nem lezárja, hanem mindig újrakezdi a történetet. Emiatt azt mondhatjuk, hogy Reis sokkal inkább aktív, a jelentésekkel játszó befogadó marad, mint a Quain regényét végigkövető olvasók. Reis tehát olyan, értelmezéseket halmozó társszerzőként jelenik meg, aki olvasás közben folyamatosan ír, írás közben pedig folyamatosan olvas.

A Quain név kiejtve igen hasonló a portugál 'quem', 'ki' jelentésű szóra. A két szó homofóniájával eljátszva megállapíthatjuk, hogy a *The God of the Labyrinth* szerzője nem más, mint Ki, feltehetjük tehát a kérdést, Ki ír? Ki olvas? Ki a detektív? Ki birtokolja a helyes megoldást? Reis azáltal, hogy újra és újra

visszatér a regény elejére megválaszolatlanul hagyja ezeket a kérdéseket, egy úrt hagyva a detektív/olvasó helyén.

Reis úgy veszti el a regény fonalát mindig, ahogyan egy labirintusban téveszthet utat. Saramago egész regénye hasonlít ehhez a labirintushoz: számos szövegbeli kereszteződést (intertextust) találunk, de egyik út sem ér el valamiféle célt, megoldást. Ez a labirintus nagyon hasonlít ahhoz, amiről Umberto Eco beszél *A rózsza nevének* utószavában. Szemben a görög, egy középponttal rendelkező, valamint a manierista, bonyolult, de kijáráttal rendelkező labirintussal, a háló vagy rizóma olyan labirintus, melynek „bármelyik útja kereszteződhet bármelyik másikkal. Nincs közepe, nincs széle, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A találgatás tere rizómatér.”[29]

Saramago regénye a találgatásnak ezt a végtelen terét jeleníti meg az utalások bonyolult hálójával. Nincs kijárat, mely az idézetek eredetének pontos visszakövethetőségét garantálná. Reis hiába keresi Pessoa-t, önmagának, mint szövegnek valamiféle forrását, csak azt találja, hogy az őt befogadó szöveg, Pessoa, visszairódott saját intertextusába, Reis szövegébe. Az utalások így egy olyan körkörös szerkezetet alkotnak, melyből (a rizomatikus labirintushoz hasonlóan) nincs kijárat, csak újrakezdés, játék. Az utolsó mondat is ezt a gondolatot erősíti: „Itt, ahol a tenger véget ér, s a szárazföld köszönt.”[30] A szárazföldön, ahol a kaland véget érni látszik, ott kezdődnek az újabb lehetőségek. Ahol az olvasás befejeződik, ott kezdődik egy újabb olvasat. Ez az utolsó mondat keretbe foglalja a művet párjával, az első, szintén Camões-t parafrázáló mondattal. A két idézet mint két tükör mutatnak egymásra, és köztük a szöveg tere a végtelenbe nyúlik.

Felhasznált irodalom

- Barátdalok és szerelmes énekek.* 1999. Pál Ferenc (szerk.) Íbisz, Budapest.
- Borges, Jorge Luis, 1998. *Herbert Quain munkássága.* Scholz László (ford.) In: *A halál és az iránytű.* Scholz László (szerk.) Európa, Budapest, 62-68.
- Camões, Luís de, 1997. *A lusiadák.* Hárs Ernő (ford.) Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest.
- Camões, Luís de, 2003. *Os Lusiadas.* Porto Ed., Porto.
- Eco, Umberto, 2002. *A rózsza neve.* Barna Imre (ford.) Európa, Budapest.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán, 1996. *Intertextualitás és a szöveg identitása.* In: *Irodalmi Szemle*, 1996/6.
- Pál, Ferenc, 2005. *José Saramago regényeinek értelmezési lehetőségei* (unpublished habilitation thesis, Budapest, ELTE).
- Pessoa, 2001. *Önelemző és elméleti írások.* Pál Ferenc (szerk.) Íbisz, Budapest.

Saramago, José, 1995. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Caminho, Lisboa.
 Saramago, José, 2004. *Ricardo Reis halálának éve*. Székely Ervin (ford.) Palatinus, Budapest.
 Sena, Jorge de, 1982. *Fernando Pessoa: The Man Who Never Was*. In.: George Monteiro (ed.): *The Man Who Never Was. Essays on Fernando Pessoa*. Gávea – Brown Publications, Providence, Rhode Island.

Jegyzetek

[1] Camões, 1997, III/20, 122. „Aqui (...) Onde a terra se acaba e o mar começa” *Os Lusíadas*. III/20, 134.

[2] Saramago, 2004, 7. „Aqui o mar acaba e a terra principia.” (Saramago, 1995, 7.) A regény magyar változata nem *A lusíadák* magyar fordításában meglévő verssort veszi át (annak ellenére, hogy a regény magyarra átültetésekor *A lusíadák*nak már két fordítása is létezett), így elvesz a versritmus felidézése. Azonban a mondat kiemelt helyzete (a regény első, illetve megváltoztatva utolsó mondata is egyben), illetve viszonylagos ismertsége a magyar olvasók körében felismerhető idézetté teszi a fordításban is.

[3] Ugyan a regényszövegben nem történik konkrét utalás Roland Barthes-ra vagy a „szerző halálának” gondolatára (szemben más elméleti tételekkel, melyekről Saramago mind ebben, mind más regényeiben szívesen eltöpreng), maga a cím is a barthes-i gondolat felidézéseként olvasható, mint a költő (Ricardo Reis) halála.

[4] Saramago, 2004, 405. „Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.” (Saramago, 1995, 407.)

[5] Teresa Rita Lopes 75-76 karaktert számolt össze

[6] Pessoa, 2001, 42. Szelényi Zsolt fordítása. Ez a részlet a *Kétségek* könyvében is szerepel.

[7] „Pessoa – Himself was as much a heteronym as all the others were. More accurately, he represents the void left within the man as poet after the flight of the other selves. None of those selves, not even Álvaro de Campos in his hours of blackest despair, is as much the poet of the specific «nothing» as Pessoa – Himself is.” Sena, 24.

[8] „... all the great or not-so-great Modernists tried, in contrast to the Romantics, to create a text behind which the author as everyday person would vanish even when drawing on autobiographical sources and feelings....As we

know, nobody took this aim to greater extremes of definite and magnificent realization than did Pessoa." Sena, 1982, 23.

[9] Mint például híres Autopszichográfia című verse.

[10] Soares fél-heteronimnek nevezhető, mivel nem rendelkezik teljesen kidolgozott személyiséggel. Pessoa azt írja ezzel kapcsolatban, hogy míg verseket írva tökéletes személyiségeket képes felépíteni, addig a próza esetében ez nem működik. Erre Soares szolgáltatja a legjobb példát, aki Pessoa prózáiról heteronimje lett volna, de személyisége „befejezetlen” maradt.

[11] Az intertextualizálás ebben az esetben fikatív, mivel nem valós előszövegekről van szó. Ez azonban nem jelenti azt, hogy maga az intertextualizálás gesztusa ne jöhetne létre.

[12] Ettől a magyar fordítás időnként eltér.

[13] „(A mű írója)... úgy ír, mintha diktálnának neki; mintha egy barátja diktálna neki, aki joggal kéri őt arra, hogy írja le, amit diktál, és érdekesnek találja – ámbár lehet, hogy csak barátságból – azt, amit a diktálás nyomán leír.” Pessoa, 2001, 46. Pál Ferenc fordítása.

[14] Saramago, 2004, 234.

[15] „Hallottam, hogy hajdan Perzsiában...” Saramago, 2004, 295.

[16] Pál Ferenc egy kisebb statisztikát készített arról, milyen hosszúak Saramago mondatai. Az *embermásban* a mondatok átlagosan 50 szóból állnak, a bekezdések pedig 17 mondatból. A *Minden egyes névben* ezek az adatok 44 szó és 15 mondat körül alakulnak, míg a *Megvilágosodásban* 48 szó és 15 mondat az arány. Pál, 2005, 227.

[17] Kulcsár-Szabó, 1996, 83-84.

[18] Pál, 2005

[19] Saramago, 1995, 296.

[20] Saramago, 2004, 281.

[21] A két vers fordítása azóta elkészült, mindkettő megtalálható a *Barátdalok és szerelmes énekek* című versgyűjteményben Vaskó Péter, illetve Mohácsi Árpád fordításában; 68, 77.

[22] Az idézetek felismerhetőségéről bővebben lásd: Pál, 2005, 208-235.

[23] Így például a *Lisszabon ostrományak históriájában* és a *Vakságban* a „Tanácsok könyvé”-ből, A *Minden egyes névben* a „Bizonyosságok könyvé”-ből, Az *embermásban* pedig a „Ellentétek könyvé”-ből veszi mottóját. A *Megvilágosodás* mottója, a „Vonyítsunk, szolt a kutya” idézet a „Hangok könyvé”-ből származik, mely az előzőekhez hasonlóan fikatív cím. Az ál-idézet ebben az esetben visszaül a *Vakságra*, melynek ez a regény a folytatása, ahol is a történet középpontjában álló társasághoz egy kutya is tartozott.

[24] Saramago, 2004, 158-160.

[25] Saramago, 2004, 161.

[26] Saramago, 2004, 179.

[27] Borges, 1998, 62-68.

[28] Saramago más regényeiben is szívesen eljátszik az olvasva írás gondolatával. A *Manual da Pintura e Caligrafia* főhőse regényrészleteket másolva szoktatja kezét az íráshoz, amikor úgy dönt, a festészet helyett az írásban keresi az önkifejezés lehetőségeit. A *Lisszabon ostromának históriája* főhőse, Raimundo Silva, egy történelmi regény korrektúrázása közben „írja újra” a portugál történelem egy részletét egy ’nem’ szó beszúrásával. A *Minden egyes név* José ura az ismeretlen nő kartotékjait, adatlapjait olvasva írja meg a nő élettörténetét.

[29] Eco, 2002, 607.

[30] Saramago, 2004, 405. „Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.” Saramago, 1995, 407.

KOVÁCS Flóra: A literalitás és a tér problematikája Jean Cocteau *Orpheusz* című drámájában

Jean Cocteau *Orpheusz* című drámája mítoszdráma, hiszen Cocteau azt az „idézéses” technikát használja, amelyet a mítoszregény kapcsán általában szokás, vagyis a drámában megjelenő alakokat kiemeli saját mitológiai kontextusukból, s megtartva azok domináns jegyeit egy másik kontextusba helyezi azokat. Cocteau darabjának szereplői több mitológiából származnak. A szerző segítségül hívja mind az arab, mind a görög, mind a keresztény hagyományt. [1]

Orpheuszt és Eurüdikét a görög mitológiából emeli be. Mitológiai történetük hangsúlyos elemeit, vagyis a történetük vázát megtartja. A drámában, csakúgy mint a mítoszban, Eurüdiké a Sötétség birodalmába kerül. Orpheusz megpróbálja onnan kiszabadítani. A mitológiában Perszephoné csak azzal a feltétellel engedi vissza Eurüdikét Orpheusszal, ha az nem néz a nőre, míg a napvilágra nem érnek. A Halál a drámában azt a kikötést teszi, hogy a költő soha többé nem nézhet Eurüdikére. Orpheusz megmarad a költészet képviselőjének. A mitológia Orpheusz apjához köthető vadászat aspektusát nem veti el Cocteau, sőt felerősíti azzal, hogy a költőt teszi meg az új poézis „vadászának”. A drámában megjelenő Eurüdiké attribútumait szintén a mitológiából származnak. A szerző az Eurüdiké kapcsán feltűnő vélekedések közül többet is felhasznál a drámában. A mítoszkutatók[2] e mitológiai szereplő nevéből adódóan a szereplőhöz társítják az ítélete jegye mellett, még a „fényességhez” párosuló attribútumot, ugyanis a neve jelentése lehet „széltében bíraskodó”, illetve a „fényes arcú”. Az előbbi fellelhető az Eurüdiké Orpheusz költészetéről való negatív ítéletét illetően, az utóbbi pedig a nő esetében megjelenő Hold-kultusz miatt.

A görög mellett az arab és a keresztény hagyomány szintén hangsúlyos pozíciót foglal el e darabban. Azraél a Halál angyala az arab hagyományban. Az *Orpheusz*-drámában ő lesz a Halál angyalának első segédje, míg Rafael – a kultúrkör szerint Allah legfőbb szolgája – a Halál angyalának második segédjévé válik. A hagyomány mind a két szereplője egy szinttel lejjebb csúszik a hierarchiában. Mivel a keresztény és az arab hitvilág tartalmaz közös jegyeket, ezért nem meglepő, hogy az iszlám Azraéljének van megfelelője a keresztény hagyományban. Azazel a Pusztulás szelleme a Bibliában.[3] Az arab és a keresztény mitológia közötti parallelizmus ez esetben szembeszökő. Az *Orpheusz*ban lévő Halál másik segédje, Rafael a Bibliában az egyik arkangyal, akihez a gyógyítás kapcsolódik. A gyógyítás a sebészeti műtetre készülés tényében vehető észre a drámá-

ban. Cocteau emellett beemeli még a Bibliából, hogy Rafael Azazellel – aki a démonok királyként szintén szerepel a hagyományban – oppozícióban áll. Ez a szembenállás a drámában az első és a második segéd létben gyökerezik.

A szerző a fent említett hagyományokon kívül a Hold-kultusz jegyeit is alkalmazza. E kultuszhoz köthető elemek elszenvedik a transzpozíció jegyét, ugyanis addig míg a hitvilágban a Hold istene hajtja végre a számolás aktusát, a darabban a Hold-kultusz reprezentánsaként csakugyan mutatkozó Eurüdiké [4] nem számol, sőt akadályozza Orpheuszt a kopogtatások számolásában.

A dráma szereplői, ezek a mitológiai intertextusok egy meghatározott térhez kapcsolódnak, az Alkotás (*Création*) teréhez. A következőkben ezen intertextusoktól átitatott teret fogom tanulmányozni.

Mircea Eliade szerint:

„L'enfer, le centre de la terre et la porte du ciel se trouvent donc sur le même axe, et c'est par cet axe que s'effectuait le passage d'une région cosmique à une autre.”[5]

Az *Orpheusz*-drámában nem található meg könnyen az a tengely, amely a „szövegek” közötti átjárást biztosítja. A prehisztorikus gondolkodásban az egy mástól oly távollévő Pokol, a Föld középpontja és az Ég kapuja egy pontban helyezkednek el a drámában. A drámaíró egyetlen egy pontját alkalmazza a tengelynek. Ennélfogva ennek a pontnak rendelkeznie kell mind a három régió jegyeivel, vagyis birtokolnia kell a Pokolnak, a Földnek és az Égnek az attribútumait. Az Ég kapuja így kapcsolatban áll a Pokollal, az Ördöggel.

Ebben a drámában ráadásul az egyik szereplő, Orpheusz az új poézist akarja megteremtteni. Az újításra való törekvés miatt az új poézis megteremtése az Ördöghöz tartozik, hiszen az Ördög az újítás elérését a minden eddigivel való szakítástól várja el. Ezt a szakítást nemcsak egy „egyszerű” paradigmaváltás tényével képes elgondolni, hanem — inkább — egy brutális aktus segítségével. A brutális aktusnak része az a küzdelem, amelynek folyamányaként Orpheusz levágott fejét gurulni látjuk a színpadon. A szerző a brutalitást ugyanakkor nyelvi szinten is megjeleníti a poézis kapcsán.

Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air.[6]

E sor egy dadaista kiáltvány sorának is megfelelné. Ez az éles szakítás csak az Ördög segítségével lehetséges. Az Ördög által [7] diktál poézis így a változás poézise, az új poézis. Az Ördög rendelkezik a literalitás kódjával.

Ezek után feltehető a kérdés: vajon az Ördög az, aki a költőt az új poézis ígéretével elkíséri az Ég kapujáig? Interpretációm szerint az Ördög nem hajtja végre az elkísérés aktusát, hiszen ő mint a Pokol és az Ég kapuja mint a Paradicsom reprezentánsa egy pontban helyezkednek el; e pont mind a két régió jegyét magáénak tudhatja. A két régió megjelenési formáinak és azok poézishez kötődő vizsgálatának tanulmányozása előtt szükséges a dráma térszerkesztését elemezni.

Ennek a drámának a terét mitikus térnek tekintjük, hiszen e tér rendelkezik a mitológia két terének, a Pokolénak, a Paradicsoménak, sőt a Föld középpontjának a jegyeivel is, amely középpont Bábel után mitológiai „részletként” értelmezhető. Cocteau drámájának legtöbb eseménye, mint például az új poézis megalkotása vagy Orpheusz fejének levágása, az erkélyen játszódik. Az erkély a Föld felszínénél magasabban található, a Föld és az Ég között. A szcenikus tér az Alkotás tere, az új poézis megteremtésének a tere magasan, az Éghez közel helyezkedik el, és őrzi kapcsolatát a Földdel és a Pokollal.

A szent és a diabolikus nincs egymástól messze a keresztény gondolkodásban sem, ugyanis az Ördög a *szent* birodalmából ered. Cocteau drámájában a szent csak háttérfestésként szolgál. A középpont (Orpheusz és Eurüdiké háza) egyenlő mértékben hordhatná magán a szent és a diabolikus attribútumait, ám a szent csak a mű végén, a hely, azaz a helyváltoztatás prezentálása végett mutatkozik meg; a Paradicsom csak a dimenzióváltást érzékelteti.

Az Ördög biztosítja a majdhogynem egészében diabolikus középpontot; Orpheusz és Eurüdiké pedig a Paradicsomba kerül. Vajon Orpheusz költő lehet-e a Paradicsomban az angyalok között? Vajon írhat-e ott az Ördög nyelvvel (language)? Ha az Ördög nyelvvel ír – amely nyelv már a sajátjának tekinthető –, valaki képes lesz-e ezt a nyelvet dekódolni? Vajon a vágy jegyeit magán hordó Eurüdiké maradhat-e a Paradicsomban? Orpheusz csak a szent egy bárdja lehet a Paradicsomban. A többi kérdésre a válasz „nem”. A „nem” a tagadás. A tagadás az Ördög birodalmához tartozik. Orpheusz és Eurüdiké véglegesen az Ördöghöz vagy legalábbis annak birodalmához van láncolva. Orpheusznak azért van szüksége az Ördögre, mert az Ördöghöz köthető az új poézis, és mert az Ördög nem hozott létre és nem is fog teremteni kánont, pontosabban az ő kánonja csak egy- valamit ír elő: a *változást-mindenek-előtt*. Orpheusz folytathatná az írást az Ördög nyelvvel a Paradicsomban, de ez esetben valószínűleg bukott angyallá válna, és „visszakerülne” a Földre. Egy másik mítoszt, jobban mondva egy *másik* mítoszt követné azért, hogy a sajátját megmentsse. Mivel ő birtokolja az Ördög

nyelvét, magához ragadhatná a vezető szerepet a bukott angyalok között, illetve a vezetőjük lehetne. Lépésről lépésre venné magára az Ördög attribútumait.

Az Ördög életre hívja a Káoszt (ami a változás aktusában benne rejlik), és a helyes rend – mint a Káosz után következő stádium – meg is születik. A drámában a Káosz akkor tűnik fel, amikor a tömeg meg akarja ölni Orpheuszt. Az adott pillanatban a világ a *régi* és az *új* között létezik, mégis semleges marad, az átmenetiség lesz a meghatározó jegye. Ez a köztesség úgy mutatkozik meg, hogy a tömeg előbb Orpheusznak, a költőnek, az új poézis megalkotójának halálát óhajtja, majd kis idő múlva éppen ezt a költőt dicsőíti. Orpheusz mint az új költő, az új poézis létrehozója egyben a Káosz megteremtője, annak reprezentánsa. Ebből következően is könnyen felveheti az Ördög attribútumait, és vegyítheti azokat a sajátjaival. Az Ördög mindent megtesz a Káosz létezéséért (jóllehet az eléggé rövid élettartamú). Mivel az Ördög (egyedül) eszközölte az összes változást, egyedül ő ismeri a változások legapróbb részleteit. Egyedül ő képes az új megteremtésére.

A poézis kapcsán kijelenthető, hogy az Alkotás aktusában benne rejlik a tegnapi produktumának halála. Aglaonice (Orpheusz ellenlábasa) és környezete, továbbá a drámában feltűnő társadalom szerint csak Aglaonice poézise lehet a *poézis*. Aglaonice poézise így a paradigmáé. Az ő poézise mint a paradigma poézise, azaz a tegnapi poézise nem tartható a máénak, hiszen a paradigma mindig valamiféle késést mutat. A paradigma poézise nem lehet a *poézis* jegyeinek egyedülálló hordozója. A ma poézise – mint minden új entitás – tegnapi fogalmi körét meghaladja. Egy tágabb fogalmi hálót kell kialakítani. Természetszerűleg Aglaonice és tanítványai, mint a paradigma reprezentánsai, próbálják megakadályozni a fogalom körének bővítését.

Lehetséges, hogy Orpheusz régi poézise már a ló (az Ördög) felbukkanása előtt rendelkezik az új poézis attribútumaival, vagyis az anomália jegyeivel. A ló, azaz az Ördög megjelenése azonban megerősíti az anomália érzékelhetőségét. Ez a perceptibilitás annyira markánsná válik, hogy Aglaonice-nak meg kell mutatnia az anomáliával szembeni álláspontját. Aglaonice poézise, a tegnapi poézise küzd a ma poézisével. Az új poézis legyőzi a régit. Ez következik a paradigmaváltás működési mechanizmusából. Az egész paradigmát meg kell majd változtatni azért, hogy az új poézis beléphessen a paradigma területére. Az Ördög poézise mint a *változás-mindenek-előtt* poézise csak rövid időre képes felvenni a paradigma poézisének szerepét, ugyanis rögtön létrejön egy poézis, amely az anomália attribútumait magán viseli, és ez a poézis is változtatást vár el az irodalmi élet résztvevőitől. Ez az új poézis szintén az Ördögé. Az Ördög anomáliával való kapcsolata az Ördög paradigmával való kapcsolatát implikálja. Aglaonice poézise tehát az Ördög poézise volt, hiszen a paradigma poézise az anomália poézise

volt azt megelőzően, mielőtt a paradigmáé lett volna. Egy mítoszdrámában viszont az anomália poézisét Orpheusznak, a poézis szimbólumának kell képviselnie; a poézis szimbóluma mint olyan nem csatlakozhat a paradigma poéziséhez, a tegnap poéziséhez. (Valójában csakúgy, mint a többi szereplő, Orpheusz sem játszhat két szerepet egyszerre: a paradigmáét és az anomáliáét). Aglaonice alakja tehát egy „ex-Orpheuszt” zár magába. Orpheusz így lépi túl saját személyét, tegnapi poézisét.

Cocteau drámája mint mítoszdráma maga is vélhető az anomália egy megjelenési formájának, ugyanis nem követi korának mítoszújraírási technikáját.[8] Megírásának idejében, a többi drámában a poézis csak ritkán válik tematikus elemmé. Cocteau Orpheusza – mint amely a mítoszújraírás szokásos módjának ellenszegül – konkretizálja az anomáliát. Ez az anomália azonban nem válik paradigmává, azaz Cocteau műve nem tágítja a paradigma határait [9], nem vezet be egy új analógiát.[10]

A két anomália – az Orpheusz által megjelenő és a Cocteau sajátos mítoszkezelésének köszönhetően az irodalmi életben feltűnő – megteremt egy olyan feszültséget, amely a dráma nyelvszemléletében lelhető fel. Ezért olvassa betűről betűre Orpheusz a ló kopogtatását. Ez a feszültség nem engedi neki könnyedén kiejteni a szavakat; Orpheusz dadog. Az anomália nem érintheti lényegében a mitológiát, hiszen az így az egész mítoszt (mítoszokat) megváltoztatná, az anomália csak a mítosz(ok) reprezentánsaihoz kapcsolódhat. A mitológia legfontosabb elemei, úgy mint Orpheusz és Eurüdiké alaptörténete, nem változik.

Cocteau szemezget a mítoszok között, hiszen nem „meri” az egész Orpheusz- és Eurüdiké-mítoszt újraírni. Megpróbál azonban anomáliát létrehozni a mitológia szintjén. Több mitológiát használ, keveri a mítoszokat. Az anomália (vagy a változtatás) ezért nem direkt módon érzékelhető, és egyetlen egy mítosznak sem kell elszenvednie az agresszív átírást.

Az új poézis és a változás kérdése Victor Turner kultúraantropológiai elemzései [11] felől ugyancsak megközelíthető. Turner amikor az anti-struktúra jelenségét a liminalitás problematikája kapcsán tárgyalja, Arnold van Gennep[12] meglátásaira támaszkodik. Van Gennep szerint az „átmenetek” során három rítus különíthető el: az elkülönülés rítusa, a liminalitás rítusa és az újraegyesülés rítusa. Az elkülönülés során az egyén megválik attól a csoporttól, amelyhez tartozott, így megválik annak attribútumaitól is. Orpheusz költészete kapcsán ez a folyamat abban a kijelentésben érhető tetten, amelyben Eurüdiké azt fejtegeti, hogy Orpheuszt a lóval való közös poézise előtt elismerték. Az elismerés implikálja, hogy Orpheuszt a környezete mind költőnek, mind a közösség részének tartotta, hiszen

az elismerés valamiféle elfogadást jelent.[13] A második rítusban, a liminalitás rítusában az egyénekre a köztesség jellemző. Hovatartozásuk bizonytalan. Orpheusz esetében ez a „küszöb ember”-lét a Káosz pillanatában figyelhető meg. Már rég nem tartozik a társadalom által elfogadtak körébe, azaz már régen nem az elismert költő, de még újbóli elismertségéről sem tudunk. Ekkor a világra, akárcsak Orpheuszra, a semlegesség jellemző. A világ, akárcsak Orpheusz liminális. Ehhez a liminális jelenséghez párosul az antistruktúra. Turner idézi Brian Sutton-Smith-t:

„a normatív struktúra a jól működő egyensúlyi viszonyokat reprezentálja, az »antistruktúra« pedig a lappangó változatok lehetőségét, amelyekből az újdonság születik, ha azt a normatív rendszer igényli.”[14]

A Cocteau-drámában tehát Orpheusz új poézis az antistruktúrához párosítható. Az új poézist a normatív struktúra megtestesítői, vagyis a környezet várja el. Ez látható akkor, amikor a Káoszt követően már dicsőítik Orpheusz és poézisét. A liminális rítust követő rítusban, az újraegyesülésében az egyén ismételtén egy

„viszonylagos állandó állapotba kerül, és ennek köszönhetően világosan meghatározott és strukturális típusú jogai, kötelességei vannak másokkal szemben”[15]

Az (újra)egyesülés rítusa a dráma mítoszdráma létéből adódóan nem jöhet létre, legalábbis egy olyan mítoszdráma létből adódóan, amely egy oly mítoszt elevenít fel, amelyben a soha-meg-nem-valósulás ténye – vagyis az, hogy Orpheusz soha nem nézhet rá a Sötétség birodalmából jövő és így a lényeket ismerő Eurüdikére – előtérbe kerül. Akkor beszélhetünk újraegyesülésről, ha a körforgás újabb kezdetét tekintjük a viszonylagos állandóság állapotának és strukturális kötelességnek. Az újabb kezdet az új keresésre való végtelen törekvésből eredeztethető, ami pedig az Orpheusz és Eurüdiké mítosz sajátja.

Mind Aglaonice, mind Orpheusz az irodalom lényegét keresi, „ami egy nyelvi üzenetből művet terem”[16]. Orpheusz mint költő az új poézist akarja megteremteni, így birtokolnia kell a literalitás kódját, ami az éjszakában található, ahonnan Eurüdiké nem tud szabadulni. Az éjszaka rendelkezik a poézis lényegével, ugyanis az Ördög – akihez a poézis tartozik, és aki a ló „öltözékét” már levetette magáról – az éjszakában, a saját birodalmában található. A költő kiszabadítja feleségét, de a Halál nem engedi neki, hogy ránézzen Eurüdikére, aki pedig

magán hordja az éjszaka (a lényeg) jegyeit. A költőnek választani kell a nő és a poézis között.

Mivel Orpheusz ismerni akarja a poézis lényegét, Eurüdiké felé fordul. Ezen tétivel megöli feleségét. Maurice Blanchot úgy gondolja, hogy a költő elárulja a művet, Eurüdikét és az éjszakát. [17] Interpretációm szerint (és ez mutat közös jegyeket Blanchot-éval) Orpheusz abban a pillanatban árulja el feleségét, amikor ránéz; elárulja a művet, mert mint Albert Camus mondaná az érzéki tapasztalást választja, és ezen döntése következtében megvonja magát a lényeg birtoklásától, ugyanis azt hiszi, hogy a látás aktusa a felfedezést, a lényeg birtoklását eredményezi (a felfedezés aktusa a birtoklással jár együtt a poézis lényegének esetében); Orpheusz elárulja az éjszakát, mivel nem követi a Halál előírásait. Ezen árulásokból az következik, hogy a költőnek újra aktualizálódnia kell.

Az aktualizálódás kérdése a „színhely” vizsgálatához vezet. A darab elején Orpheusz és Eurüdiké a szalonban vannak, majd Eurüdiké az éjszakába *kerül* és Orpheusz követi őt, végül a dráma végén a szalonjukba *kerülnek*, amely szalon pedig már a Paradicsomban található. A mitológia és a dráma néhány pontban eltér a térszerkesztés szempontjából. A mitológiában Orpheusz nem fordulhat Eurüdikéhez míg a „napvilágra” nem érnek. A drámában Orpheusz és Eurüdiké már a szalonban van, de a költő még mindig nem láthatja feleségét. Ez azt jelenti, hogy még mindig nincsenek a „napvilágon”, vagyis ez a napvilág sem nem a mi világunké, sem nem az angyalok dimenziójáé (hiszen Orpheusz és Eurüdiké még nincsenek a Paradicsomban). [Helyzetük hasonló Szisziphoszéhoz. Orpheusznak egyfolytában a poézis lényegét kell keresnie, és a keresés során mindig ugyanazt a hibát követi el, amely hiba Eurüdiké halálát okozza. Ez az, amiért ezek a mitológiához köthető szereplők olyan művészeti produktumban jelenhetnek meg, amelyek többé-kevésbé újraírják a mitológiá(ka)t.]

Orpheusz és Eurüdiké a háromféleképpen feltűnő éjszakában mozog Cocteau művében. Léven, hogy a dráma végén a két szereplő a Paradicsomban található, és hogy Orpheusz nem fejezte be a poézis lényegének keresését, és hogy a szalon a Pokolban van, és hogy a szereplők az adott szalonban vannak, a Pokol területe kiszélesedett, vagy Gilles Deleuze szavával az Ördög „territorializálta” [18] a Paradicsomot, legalábbis a Paradicsom egy részét.

A *világosság* (diurne: nappali világosság) így elvesztette jelentésének egy részét: már nem a *sötétség* (nocturne: éjszakai sötétség) szónak és konnotációjának antonímája. A *világosság* szó – úgy mint a *sötétség* szó (mivel az antonímája már nem létezik) – csak fokozatokat mutat. A „sötétségben” vannak kevésbé sötét területek, azaz világosabbak. Az Ördög a Paradicsom néhány jegyét megra-

gadta a territorializáció során[19], de nem vitte ezeket a Pokolba; a változás nem érinti csak az („ex”-)Paradicsomot. Orpheusz a territorializáció miatt csak a sötét terek között, a sötétebb terek és a még sötétebb terek között jár. Felállíthatunk egy sémát.

<i>Sötét tér₁</i>	<i>Sötét tér₂</i>	<i>Sötét tér₃</i>
szalon	Pokol	Paradicsom
a világosság és a sötétség nyomai	IRODALOM, POÉZIS, éjszaka	(a kánonban: világos) A territorializáció okán magában foglal sok olyan jegyet, amely a Pokolhoz köthető.

Tekintettel arra, hogy Orpheusz a poézis lényegét keresi, minden aktualizációjában próbál a Pokolba, az éjszakába, a *Sötét tér₂*-be kerülni, hiszen a poézis lényege ott található.

Dolgozatomban a Mircea Eliade által vázolt tengely jegyeiből kiindulva megállapítottam, hogy a Pokol, a Föld középpontja és az Ég kapuja egy pontban helyezkedik el Cocteau *Orpheusz* című drámájában. Ezt követően az említett pont jellegzetességeit tárgyaltam, majd az Ördög kapcsolatát az új poézissel. Az új poézis megteremtése a poézis lényege utáni vággyal hozható összefüggésbe. A poézis lényegének keresése az Ördög birodalmához köti Orpheuszt. E birodalom Cocteau drámájában kiszélesedett. A kezdetben vizsgált Pokol, a Föld középpontja és az Ég kapuja így nem meglepő, hogy e műben egy pontban, vagyis egy tartományban lelhető fel.

Felhasznált irodalom

Cocteau, Jean: *Orphée*. Paris, Librairie Stock, 1927. Magyarul: Cocteau, Jean: Orpheusz in *A játszma vége, Modern egyfelvonásosok*. Válogatta Osztoivits Levente. 1. köt., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969, 149-188. o.

Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1988. Magyarul: Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Németh Marcell, Lőrinszky Ildikó. Budapest, Kijarat Kiadó, 2005.

Bynon, Theodora: *Historical linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka — Pour une littérature mineure*. Paris, Ed. de Minuit, 1975. Magyarul részlet: Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Mi a kisebbségi irodalom?* Ford. Karácsonyi Judit in *EX Symposium*, Veszprém, 45-46. szám, 2003, 1-9.o.

Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Rhizome*. Paris, Ed. de Minuit, 1976 (*Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.) Magyarul: Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Rizóma*. Ford. Gyimesi Tímea in *EX Symposium*, Veszprém, 15-16. szám, 1996, 1-17.o.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction du Professeur Pierre Brunel. Paris, Ed. du Rocher, 1988.

Eliade, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969.

Gennep, Arnold van: *Les rites de passage : étude systématique* Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909.

Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais et préf. par Nicolas Ruwet. Paris, Ed. de Minuit, 1963.

Képes bibliai lexikon (szerk. D. Major Klára), Budapest, 1987.

Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, Gondolat, 1977.

Kovács Flóra: *A harc megjelenési formái Cocteau Orpheusz című művében in Kommunikációs formák*. Szerk. Fried István – Vajda Zoltán. Szeged, 2006, 63-79. o.

Khun, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Turner, Victor : *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról*. In *Határtalan áramlás, Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. Budapest. Kijarat Kiadó, 2003, 11-51.

Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris, 2002.

Jegyzetek

[1] Erről bővebben: Kovács Flóra: A harc megjelenési formái Cocteau *Orpheusz* című művében in *Kommunikációs formák*. Szerk. Fried István – Vajda Zoltán. Szeged, 2006, 63-79.

[2] *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel. Paris, Ed. du Rocher, 1988.; Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, Gondolat, 1977.

[3] A bibliai nevek tisztázására használt szakirodalom: *Képes bibliai lexikon* (szerk. D. Major Klára), Budapest, 1987, 29. és 128. oldalak.

[4] A drámában Eurüdiké kapcsán Aglaonice-höz való régi kötődése miatt is megjelenik a Hold-kultusz.

[5] Eliade, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969, 25. o. Saját fordításban: a Pokol, a Föld középpontja és az Ég kapuja tehát ugyanazon tengelyen helyezkedik el, amely tengely által megvalósult az egyik kozmikus régióból a másikba való átjárás.

[6] Cocteau, Jean: *Orphée*. Paris, Librairie Stock, 1927, 29. o. Magyarul: „Bombát kell bedobni közéjük. Botrányt kell csapni! Vihar kell, hogy felfrissítse a levegőt!” In Cocteau, Jean: *Orpheusz in A játszma vége, Modern egyfelvonásosok*. Válogatta Osztovits Levente. 1. köt., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969, 156.o.

[7] Az Ördög ló képében jelenik meg a drámában.

[8] Elég csak Jean Giraudoux *Elektrájára* (1937) vagy Jean Anouilh *Eurüdikéjére* (1941) gondolni.

[9] A paradigmaváltásról bővebben: Khun, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

[10] A fogalmat Theodora Bynon után használom. Lásd.: BYNON, Theodora: *Historical linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

[11] Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris, 2002.; Turner, Victor: A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. *A komparatív szimbológiáról*. In *Határtalan áramlás, Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. Budapest. Kijarat Kiadó, 2003, 11-51.

[12] Gennepe, Arnold van: *Les rites de passage : étude systématique* Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909.

[13] Az elkülönülés rítusa legkönnyebben Eurüdikéhez kapcsolható, hiszen ő Aglaonice csoportjától elkülönült, megvált, és lassacskán Orpheusz unszolására kezdi levenni azon attribútumokat, amelyek Aglaonice csoportjára jellemzőek. Elég csak a poézisszemléletre gondolni.

[14] Turner: i. m., 2003, 19.

[15] Turner: i. m., 2002, 107.

[16] Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais et préf. par Nicolas Ruwet. Paris, Ed. de Minuit, 1963, 210. o.

[17] Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1988. Magyarul: Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Ford. Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Németh Marcell, Lőrinszky Ildikó. Budapest, Kijarat Kiadó, 2005.

[18] Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka — Pour une littérature mineure*. Paris, Ed. de Minuit, 1975. Magyarul részlet: Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: Mi a kisebbségi irodalom? Ford. Karácsonyi Judit in *EX Symposion*, Veszprém, 45-46. szám, 2003, 1-9.o. ; Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Rhizome*. Paris, Ed. de Minuit, 1976 (*Mille plateaux*. Paris, Ed. de Minuit, 1980.) Magyarul: Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea in *EX Symposion*, Veszprém, 15-16. szám, 1996, 1-17.o.

[19] A szociolingvisztika tárgyalja az attribútumok átvételének néhány jelenségét. KISS, Jenő, *Társadalom és nyelvhasználat, Szociolingvisztikai alapfogalmak*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.

Lengyel Zoltán: Taps és fütty

Igen, bevallom, mindig is komoly gyanú élt bennem mindazok motivációit illetően, akik elmennek koncertre, színházba, vagy bármilyen nyilvános megmozdulásra. Korábban bizonyára némi képp az általánosítás bűnébe estem, amikor azt mondtam, számomra mindenki, aki koncertre jár, a legjobb esetben is voyeur, de még valószínűbb, hogy szadista. Ez valószínűleg nincs egészen így; talán akadnak egyszerűen olyanok, akik a Salle Pleyel akusztikáját jobbnak találják, mint a saját nappalijukét. Mindazonáltal továbbra is úgy gondolom: amorális, sőt kegyetlen és céltalan dolog azt kívánni emberektől, hogy megmérgettsék magukat olyan szituációkban, amelyek egyáltalán nem kívánják ilyen jellegű megmérgettetést. (Glenn Gould)

Egy premier végén egy pillanatra mindig beáll az a halálos csönd, melyben az előadás további sorsa eldől. Hacsak a türelmetlen vagy felháborodott közönség már az előadás közben le nem zavarja a színészeket a színpadról, a premier végén beálló halálos csöndet követő, a közönség részéről érkező lelkesedés vagy elutasítás dönti el a darab sorsát. Hogy elfogadják-e a közönség a színjátékot annak, ami, vagy sem. Tapsvihar a siker, füttykoncert a bukás. Ezek a jelzések egyértelműek, minden vitán felül állnak. Persze a tapsba is vegyülhetnek akár elismerő, akár kritikus füttyök, és az egyöntetűnek tűnő füttykoncertet és hurrogást is megzavarhatja néha egy-két magányos tapsszó vagy szélsőséges esetben bravókiáltás. Továbbá egy megbukott premier sem determinálja teljes mértékben egy előadás további sorsát, maga a közönség és a közönség és előadás viszonya is változhat később. Az úgynevezett társadalom életében a társadalmi színjátékok megannyi premiernek számítanak, még ha folyton az is lehet a benyomásunk, hogy a dilettáns társadalom- és politika- és életjátszók szüntelenül rosszabbnál rosszabb próbákat tartanak csupán. Persze az úgynevezett társadalom színjátékaiiban, ellentétben a klasszikus polgári színházzal vagy az operával, senki sem lehet minden további nélkül pusztán a közönség egy tagja. Aki a tegnapi társadalmi színjátékban a közönség soraiban ült, az a mai felvonásban már a komédia főszereplője, holnap pedig talán statiszta. Az a benyomás is csak felületes ítélőképességen alapul, hogy a társadalom-rendezők és társadalom-színházigazgatók, akik az úgynevezett társadalom életét irányítják vagy irányítani vélik, akár viszonyla-

gosan is stabilak lehetnek szerepükben. Mert a társadalmi színjátékban a rendező is csak egy szereplő, és talán neki kell a legjobban a színjáték sikeréért izgulnia, mert ő veszítheti a legtöbbet. A sikert itt pillanatról pillanatra el kell érni, pillanatról pillanatra beállhat az a halálos csönd, melyben az előadás további sorsa eldől. És bár a közönség soraiban itt valóban senkinek sem lehet bérelt helye, az, aki beindítja a tapsot vagy a füttyöt, a társadalmi színjáték természetéből fakadóan nem lehet résztvevő, akkor és ott társadalmon kívülinek kell lennie.

I.

„Tartottak tőle a premiereken. Lelkesedésével, *mert pár pillanattal előbb kezdte*, mint a többiek, az egész operaházat magával ragadta. Másrészt első füttyeivel a legnagyobb és legdrágább rendezéseket is, mert úgy akarta, és mert ahhoz volt kedve, a sülylesztőbe vitte. *Sikert csinálók, ha akarok*, és ha a körülmények adva vannak, és azok mindig adva vannak, mondta, ugyanúgy *totális bukást csinálók, ha a körülmények adva vannak, és azok mindig adva vannak: azzal, hogy az első vagyok, aki bravózik vagy füttyül*. [wenn die Voraussetzungen dafür gegeben sind, und sie sind immer dafür gegeben: Wenn ich der erste bin, der Bravo schreit oder der erste, der pfeift.] A bécsiek évtizedeken keresztül nem vették észre, hogy nagy operasikereik szerzője végső soron Paul volt, s a bukások is abban a házban, a Ringen [im Haus am Ring], tőle függtek, ha úgy akarta volna, sem lehettek volna radikálisabbak, megsemmisítőbbek. Lelkesedésének és elutasításának az operában semmi köze nem volt az objektivitáshoz, csak szeszélyeihez, csapongásaihoz, örületéhez.”[1] (kiemelések tőlem)

Ez a Paul Paul Wittgenstein, a híres filozófus, Ludwig Wittgenstein unokaöccse, és Thomas Bernhard *Wittgenstein unokaöccse* című feljegyzéseinek központi tárgya. Természetesen a címlapon olvasható másik névhez, a Thomas Bernhardéhoz tartozó egzisztencia leírása legalább annyira tárgya a *Wittgenstein unokaöccse* című írásnak. Ezt jelzi is az alcím, *Eine Freundschaft*, egy barátság leírása a tárgy, és egy barátság két embert feltételez. Az alcím a magyar nyelvű kiadásról sajnos lemaradt, a fordító Hajós Gabriella, de ez talán nem az ő hibája. Mint ahogy talán az sem az ő hibája, hogy lemaradt a mottó is, mely így szól: *Zweihundert Freunde werden bei meinem Begräbnis sein und du mußt an meinem Grab eine Rede halten*. Később, a *Wittgenstein unokaöccse* végéhez közeledve, magában a műben is felbukkan a mottó, ez már a magyar változatban is szerepel így: „Kétszáz barát lesz a temetésemen, s neked kell a beszédet mondanod, mondta egyszer Paul.”[2] A fordításból azonban itt is kimarad az *an meinem Grab* kitétel, tehát az, hogy a beszédet a sírnál kell elmondani, nem a ravatalozóban. Ritkán fordul elő, hogy Thomas Bernhard írásainak mottói magából

a mottót követő írásból kerüljenek ki, az viszont sohasem, hogy a mottó kifejezetten a Thomas Bernhard nevű beszélőhöz szóljon. Ez a beszélő végül nem vállalta a szerepet, melyre barátja kérte fel. Ez a beszélő végül nem tett eleget a kérésnek, nem mondott beszédet barátja sírjánál, ahol nem voltak kétszázan, csupán nyolcan vagy kilencen, a Thomas Bernhard nevű szerző viszont dokumentálta és kiadta feljegyzéseit, melyek Paul Wittgensteinnel való barátságának állítanak emléket sírköve mellett. Ezt a sírkövet a Thomas Bernhard nevű beszélő állítása szerint barátja halála óta egyszer sem látogatta meg.

Az operafanatikus Paul siker- és bukás-előidéző művészetének titka egyszerűen abban rejlett, hogy elsőként merészelte megszakítani az előadás végét követő halálos csöndet, talán éppen azért, mert első szeszélyének, hajlamának, örületének engedett. Magányos elsőségével, kiválásával a közönség egyneműségéből a siker és a bukás előidézéséhez szükséges körülmények egyszerre adva voltak. Gondolkodása és cselekvése teljességgel operai gondolkodás és cselekvés volt, tehát egyszerre zenei és színházi gondolkodás és cselekvés. Ahol pedig a körülmények puszta azzal adottak, hogy ő az első, aki bravót kiált vagy füttyöl, az operaház nézőtere, ahol teljesen világos az, hogy ki a közönség tagja, a megfigyelő, és ki a közönséget kiszolgáló előadó, ez a terem ennek a gondolkodásnak és cselekvésnek, ennek a jellemnek a lehető legmegfelelőbb terep a gyakorlatozásra. A közönséget ez a megfelelő ritmusban és tempóban előadott határozott drámai fellépés, mely végső soron a lehető legegyszerűbb, egy kezdetben magányos bravó vagy fütty, éppen egyszerűségével és az operaszínházi előadásból a társadalom-színházi előadásba való harmonikus átmenetével rögtön meggyőzi, és ez a közönség ez után az előadást követő előadás után nem győz erre rálicitálni saját kollektív tapsviharával, bravókiáltozásával, vagy sívító füttyeivel, a siker és a bukás egyezményes rituális kifejezéseivel. Paul művészetének persze még ebben a viszonylag világosan átlátható társadalmi térben is megmutatkoztak a határai. Operabukás-előidéző képessége nem ért fel Herbert von Karajan karmesteri zsenialitásával, akit többször próbált megbuktatni, de a közönség nem követte Pault e kísérletei során, hanem szembeszállt vele, hiába volt füttyalakítása hiteles, Karajannal szembeni legmélyebb ellenérzéséből fakadó.

II.

„[Ő -] És még ennél is rosszabb volt, amikor a játékra került a sor, és oda kellett mennem, elszántan, a minden híresztelés ellenére is jó ítéletű közönség *hurrogása közepette*, hogy *magányosan tapsoljak*, magamra vonva a tekinteteket

s néha ezzel terelve el a színésznőről a füttyöket, s hogy meghalljam, amint megszólal mellettem: >>Ágyasának egyik álcázott szolgája. Hát nem hallgat el az akasztófárávaló?...<< Nem tudják, mi vihet rá valakit erre, azt hiszik, hogy az együgyűség, pedig hát olyan indíték, mely minden alól felment.

ÉN – Még a polgári törvények áthágása alól is.

Ő – Végül aztán mégis ismert ember lettem, s már mondogatták: >>Ó, hiszen ez Rameau!...<< Csalafintasághoz folyamodtam, elejtettem néhány gúnyos szót, melyek megóvták magányos tapsomat attól, hogy nevetséges legyen, hiszen ezt a tapsot ők visszajára magyarázták. Beláthatja, hatalmas érdekek kellett fűződnie ahhoz, hogy az ember így szembeszálljon az egybegyűlt közönséggel, s hogy egy-egy ilyen kínos robot többet ér egy kis tallérnál.”[3] (kiemelések tőlem)

Ez a Rameau Jean-François Rameau, a híres zeneszerző és zeneteoretikus Jean-Philippe Rameau unokaöccse, és Denis Diderot *Rameau unokaöccse* című dialógusának központi tárgya és beszélője. Persze a Denis Diderot névhez fűződő egzisztencia leírása legalább ugyanannyira tárgya annak az írásnak. Ezt jelzi is a dialógusforma, a horatius-i szatírához hasonlóan itt is a szerző-ÉN beszélget magas erkölcsi pozícióból egy másik emberrel, Diderot írásában azonban ez a pozíció többször is pervertálódik, és pusztá pozitúra lesz belőle, egy megmerevedett mozdulat a társadalmi pantomimjátékban. A pantomimjátékot Rameau unokaöccse provokálja, provokatív gátlástalanságával kikényszeríti a színre vitt Diderotból a megmerevedett jellemmozdulatokat. Rameau unokaöccse az unokaöcsi rokon státusát névként használta, 1738-tól leveleit is így írta alá, *le neveu de Rameau*. Valószínűleg bizonyos érdekek kellett fűződni ehhez, de ez most már mindegy. A *Rameau unokaöccse* című írás alcíme *Második szatíra*. A második jelző minőséget jelez, és nem keletkezési sorrendet, az úgynevezett *Első szatírá*t Diderot később kezdi írni, de azt feltehetőleg eleve könnyedebb ujjgyakorlatnak szánta, és ezért lesz a befejezetlen *Rameau unokaöccse* a második, magasabb szintű szatíra. A szatíra nem műfajmegjelölés, az *Első szatíra* műfaja levél, a *Másodiké* dialógus. A szatíra inkább az ábrázolás- és megnyilatkozásmód jelzője, bevonva a *satura* és *satyr* szavak tágas értelmezési hagyományát is. Mindkét Diderot-szatíra mottója Horatius úgynevezett szatíráiból származik, melyeket maga Horatius nem nevezett úgy, a *Szatírák* címen ismert kötet címe *Sermones*, tehát beszélgetések, verses dialógusok vagy dialógusnak álcázott erkölcsi prédikációk, a *sermon* az angol nyelvben *prédikáció* jelentésben használatos. Horatius epódoszai sokszor szatirikusabbak, mint úgynevezett szatírái. Mindenesetre mindkét Diderot-szatíra mottója pluralizmust sugall, ezáltal látszólag a *satura lanx*, vegyes gyümölcsöstál, azaz vegyes témájú költemény szatíraértelmezése felé

irányít. Az *Első szatíra* mottója a *Sermones* második könyvének első verséből származik, „*Quot capitum vivunt, totidem studiorum milia*”, Horváth István Károly fordításában, „Valahány fő él, épp annyi ezer vágy és ízlés”. A *Második szatíra* mottója a *Sermones* második kötetének hetedik verséből származik, „*Vertumnis – quotquot sunt – natus iniquis*”, Horváth István Károly fordításában, „Minden Vertumnusok szeszélyes gonoszkodása jegyében született”. Borzsák István a következő kommentárt fűzi ehhez a sorhoz: „H[oratus] a *dis iratis natum esse* (II 3,8) mintájára a >>változás<< istenét is többesbe teszi, mintha minden szeszélyes köpönyegfordításnak külön istene volna.”[4] Az állhatatlan jellem, és itt ez az állhatatlanság mindenre kiterjed, nem lehet monoteista, nem lehet monomániás, nem lehet rögeszmés, a szeszélyességnek, mely a Vertumnusok által mindenre kiterjed, természetes állapota az alakváltoztatás. A *satura* nem elsősorban a vegyes témára utal így, hanem egy eredendő és mindenre kiterjedő összevegyülésre, arra, hogy semmi sem vegytiszta, senki sem tiszta jellem, senki sem tiszta szellem. Aki ezt a mindenben és mindenben eredendően meglévő összekeveredést legtisztábban felmutatja, az a szatír, aki, mint Rameau, „a természettől kapott jó tulajdonságait kérkedés nélkül mutogatja, a rosszakat viszont szemérmetlenül”. A szatír nem pusztán azért mutogatja a társadalmi szokások szerint szégyellnivaló tulajdonságait, testrészeit vagy testtartásait, mert nincsen szeméremérzete, hanem mert ez a mutogatás lételeme, melyben esetleg élvezetet is lel, melyből azonban elsősorban az egzisztenciáját, megélhetését nyeri. A szatír, a bolond vagy az úgynevezett zseni társadalmi, társasági feszültség-levezető és feszültség-generáló is, pillanatokra gátlástalan szabadságával képes kívül kerülni a társadalmon, vagy a gátlástalanság miatt kívülre kényszerül, és ezzel közvetve fényt vet a társadalmi színjátékban résztvevők alulkondicionált szabadságfokára, legjobb pillanataiban a próbák alatt hirtelen felrántja a függönyt, és spontán premiert teremt. A társadalmi színjáték próbáján résztvevők aktuális szabadságfokától függ az, hogy a felhúzódó függöny miatt melyikük meredvedik meg a mozdulatában, téveszti el a szövegét, vagy esetleg remekül improvizál. A szatír, a bolond vagy az úgynevezett zseni így válik nélkülözhetetlenné a társaság és a társadalom számára, ő teremt előadást a próbából, és aki ebben a helyzetben a szerencsés megfigyelő pozíciójába kerül, egyáltalán, képes a megfigyelésre, az elemi társasági ismereteket szerezhetsz, és remekül mulathatsz. „Ha effajta ember jelenik meg egy társaságban, úgy hat, mint egy csipetnyi kovász, mely erjedést okoz, és mindenkinek visszaad valamit *természetes egyéniségéből*. Felráz, megmozgat, helyeslésre vagy rosszallásra készítet; napvilágra hozza az igazságot; megmutatja, ki a jó ember; leleplezi a csirkefogót; ilyenkor az okos ember figyel és kibogozza, kik között is él.”[5] (kiemelés tőlem.) Az úgynevezett

természetes egyéniség is a társadalmi színjáték része, éppen az, ami a legmerevebb, egy kényszeredett pozitúra, vagy akár egy epileptikus görcs, a jellem. Henri Bergson írja *A nevetésben*, „hogyminden *jellem* komikus, feltéve, hogy a jellem azt értjük, ami személyünkben máris *kész*, vagyis ami automatikus működésre képes mechanizmus állapotában van.”[6] (kiemelések az eredetiben). A jellem a komikum nézőpontja felől tekintve az egyén társadalmi szerepeinek az a legmerevebb magva, amely rázárul, és amelyből, ha csak nem tud olyan végtelenül rugalmas lenni, mint egy szatír, egy bolond vagy egy zseni, képtelen szabadulni.

III.

Arlecchino vagy francia nevén Harlequin a commedia dell'arte állandó karaktere. Harlequin szerepének elsődleges követelménye a fizikai agilitás. Közben általában ostobaként és falánkként ábrázolják, a karakternek végtelenül mozgékonnak és hajlékonnak kell lennie, elsősorban ő felelős az előadás akrobatikus elemeiért. Ha az előadásba lehet komponálni egy szaltót, egy kézenjárást vagy egy cigánykerekét, akkor Harlequin sosem választja az egyszerűbb mozgólátot. Diderot szatírjában Rameau Harlequinként viszi színre magát, aki egyrészt ostoba, falánk és pénzéhes, másrészt, éppen abból a célból, hogy alantas vágyait kielégítse, szellemileg, jellemileg és testileg végtelenül simulékony, hajlékony, rugalmas. Mert megélhetéséhez folytonos előadás szükségeltetik. Magányos tapsának is látszólag egészen ellentétes a motivációja, mint a Paul Wittgenstein-féle siker- és bukásteremtő művészetnek. Míg az utóbbi a jellem és ízlés önkényéből, szabadságából, pusztán szeszélyéből fakad, addig Rameau szembeszállását a közönséggel egy „hatalmas érdek” irányítja, „olyan indíték, mely minden alól felment”, az éhség, mely egyenlő azzal, hogy Rameau megőrizze a társasági bolond pozícióját. Hiszen ez az egzisztenciája, ebből él. És kétfelé kell játszania. A dilettáns színésznővel, patrónusával el kell hitetnie, hogy zseniális színésznő, a „minden híresztelés ellenére is jó ítéletű közönséggel” pedig cinkosan összekacsintania, hogy ugyan ne vegyék már tapsát olyan komolyan, hurrogjanak csak nyugodtan tovább, hiszen vásári tréfa ez az egész. Megélhetési közönségprovokáció. Amennyiben persze a szabadságot, a spontaneitást létszükségletnek tekintjük, márpedig az, akár felismert, akár nem, csakúgy, mint a légzés, melyet akkor is folytatok, mikor nem figyelek rá, még álmomban is, akkor Paul Wittgenstein bravókiáltása vagy füttye is megélhetési közönségprovokáció, egzisztenciális társadalomprovokáció. Magának az egzisztencia szónak a modern jelentéskarriere is pontosan jelzi ezt az összefüggést, ahogyan egyszerre vált ez a szó újra a magas

filozófia kulcsszavává és a közbeszédben az úgynevezett anyagi megélhetést jelentő szóvá. Egészen addig, hogy a mai közbeszédben a „van egzisztenciája” vagy a „jó egzisztenciája van” pusztán azt jelenti, hogy az illető gazdag. Paul Wittgenstein családja révén dúsgazdag, aki, csakúgy, mint Ludwig nagybátyja, nem győz szabadulni a „piszkos” pénztől fejedelmi alamiznaosztogatásaival, féktelen tivornyaival, őrült utazásaival és operautazásaival, mint például mikor Bécsből taxival megy Párizsba. Rameau rendszerint szegény, akinek állítólag legfőbb vágya, hogy gazdag legyen, bár így nyilvánvalóan elveszítené a bolond-exzisztenciát, amely mégiscsak lételeme. Rameau, mint a filozófus, aki nem bölcs, hanem bölcsességre törekvő, nem gazdag, és nem is lehet az, hanem folyton csak gazdagságra törekvő. Paul Wittgensteinnak azonban sikerül totálisan elszegényednie. Mind Rameau, mind Paul Wittgenstein társadalmilag meghatározó szerepe a bolondszerep. Párizs, illetve Bécs korabeli társasági anekdotáinak állandó szereplői voltak, Bernhard még azt a felvetést is megkockáztatja, hogy Paul Bécsben ismertebb, mint nagybátyja, a híres filozófus. Mindkettejüknél tudatos is ez a szerep. Nem magatehetetlen örültek, bár Pault időről időre mégis a Steinhofra kell szállítani, az úgynevezett Ludwig-pavilonba, mikor provokatív viselkedése a környezete vagy önmaga számára elviselhetetlenné válik. Mindkét írás kétszeresen is ellenpontoszza a címszereplőket, egyrészt a híres zseni nagybátyjuk révén, másrészt a színre vitt szerzők, Diderot és Bernhard révén. Nem hamis, csak felületes az az állítás, hogy ezek az ellenpontok a társadalmilag megbecsült (a híres nagybácsik, illetve a színre vitt Diderot és a beszélő Bernhard) és a társadalmilag elfogadhatatlan (a címszereplők) közötti játékból származnak. A két írásban éppen az egyik legfontosabb közös elem ennek az ellenpontoszásnak a problematizálása, zeneivé tétele, az válik ugyanis problémává, hogy van-e rögzíthető határ a társadalmilag kitaszított, elfogadhatatlan és a megbecsült, ünnepelet között, mennyiben lesz éppen a kitaszítottból az ünnepelet és fordítva. Egyik írás sem oldja meg ezt a problémát, éppen azért, mert a lehető legvilágosabbá, kifejezetté teszi. Többek között ezért van szükség mindkét címben az unokaöcs pozíciójának megjelölésére. Jean-Philippe és Jean-François Rameau, illetve Ludwig és Paul Wittgenstein között a két írás tanúsága szerint nemcsak vérségi, hanem szoros szellemi rokonság is van: az unokaöcs és a nagybácsi közötti vérségi távolság leszűkül arra a közmondásossá vált hajszálnyi távolságra, mely állítólag a zsenit és a bolondot elválasztja egymástól. Köztudott, hogy Diderot és Bernhard írói és közéleti megnyilvánulásainak szerves része volt a társadalmi provokáció, pusztán magas szabadságfokának megnyilvánulásaival vagy az arra való rájátszással mindkét szerző rendszeresen volt képes zavart kelteni a társadalom-színjátékban. Köztudott, hogy Thomas Bernhardot élete során többször is *Nestbeschmutzer*nek,

a saját fészkébe piszkítónak titulálták Ausztriában, hogy aztán természetesen halála után nevét nemzeti kincsként beállítva próbálják kihasználni, de ez már nem tartozik szorosan ide. Mindkét szerző személyiségének társadalmilag meghatározó vonása ez az antiszociális mintázat, lappangó és kitöréssel fenyegető „őrültségük” jele. Írásaikban többször nevükön nevezve kortársaikat, egyszerre nevetséges és lesújtó képet festenek róluk. Mindemellett, vagyis éppen ezért írásaik nyelve az azt sugallja, hogy a tényekre próbálnak szorítkozni, és a lehető legteljesebb elfogulatlanságra törekcsenek, bár mindkét szerző gyakran reflektál arra is, hogy az elfogulatlanság lehetetlen. A szatirikus ábrázolásmód a megfigyelő szellemi és erkölcsi fölényét előfeltételezi, és még ha jellemző is időnként a fölényesség mind Diderot, mind Bernhard beszédmódjára, ez a fölény minden esetben érvénytelenítve és relativizálva lesz. A megfigyelő-beszélő csak pillanatokra vonhatja ki magát az egyetemes társadalmi színjátékból, aztán újra játszania kell egy újabb szerepet, fel kell vennie egy pozitúrát. Diderot szatírja a vegytiszta szatirikus ábrázolás lehetetlenségét mutatja be a színre vitt Diderot figuráján keresztül. A színre vitt Diderot értékei megkérdőjeleződnek, merev erőnyessége nevetség tárgya lesz, nem lehet pusztá megfigyelő, időről időre védekező pozícióba kényszerül. Másrészt pedig a bolond Rameau ugyanolyan érzékeny megfigyelőnek bizonyul, mint a színre vitt Diderot. Persze a szerző Diderot feltehető értékeit is érvényesülnek, nem lesz minden mindegy, a filozófusokat gúnyoló Palissot-ék megkapják a magukét, ugyanúgy Bertin, de megkapja „de Voltaire” is. Éppen Diderot mint a színre vitt Diderot sem marad ki a játszánából. Mindenkit elér a vád, és többé-kevésbé minden vád jogosnak bizonyul. És ugyanolyan érzékeny megfigyelő a bolond Paul Wittgenstein is, mint barátja, Thomas Bernhard, és ugyanilyen fáradhatatlan vádaskodók is. „Mert hihetetlenül iskolázott megfigyelő volt, s megfigyelésében, amelyet idővel egész megfigyelő művészetté fejlesztett, a legkíméletlenebb volt, minden alapja megvolt, hogy folytonosan vádoljon.”[7] Bernhard itt még azt is elmondja, hogy „egyáltalán nem is ismerek jobb szórakozást, mint az embereket megfigyelni”[8], az írás és Paul életének végéhez közeledve azonban a pusztá megfigyelés egészen másféle értékaspektusból mutatkozik meg. Thomas Bernhard itt már nem az „embereket”, hanem haldokló barátját, Pault figyeli meg. „Párszor, anélkül, hogy tudott volna róla, megfigyeltem a Belvárosban, ahogy nehézkesen, de folyamatosan ügyelve arra, hogy tartását megőrizze, a Graben házai mellett a Kohlmarkton át a Michaelkirche irányába és onnan a Stallburggasse felé tartott, ténylegesen, a szó valódi értelmében mint önmaga árnyéka, amelytől egyszeriben félttem. [...] Megfigyeltem, és elnyomtam rossz lelkiismeretemet, és nem mentem oda hozzá, rettegtem tőle. Kerüljük azokat, akiket megjelölt a halál, ebbe az aljasságba én is beletörődtem. Élete utolsó

hónapjaiban teljesen tudatosan kerültem barátomat, abból az alantas önfenntartási ösztönből, amit máig sem tudok megbocsátani magamnak. [...] Figyeltem, és közben szégyelltem magam, Úgy éreztem, szégyen, hogy még nem vagyok a végén, míg ő már ott van. Nem vagyok jó karakter. Egyszerűen nem vagyok jó ember. [...] Mennél könyörtelenebb volt hanyatlása, annál elegánsabb ruházata, de éppen ruhatára ezen értékes és ugyanakkor elegáns darabjai, amelyeket az egy évvel ezelőtt megboldogult Schwarzenberg hercegtől örökölt, tették pusztuló barátom látványát még gyötrelmesebbé. Semmiképpen sem hatott groteszkül, megázó volt.”[9] Itt már nemcsak a szatirikus látásmód, hanem maga a komikum is ellehetetlenül a megfigyelő mély érintettsége révén. A megfigyelés többé nem tud szórakoztató lenni, mert a megfigyelés, a részvétlenség ebben a helyzetben mulasztás, vétség. A bolond Harlequin figurája a legvalószínűbb magyarázat szerint a francia passiójátékok Hellequin nevű karakteréből származik. A passiójátékokban Hellequin, az ördög fekete arcú küldöttje egy csapat démonnal bejárja a vidéket, és a gonosz emberek elkárhozott lelkét leüzi a pokolba. Diderot és Bernhard írói és közéleti szerepvállalásának legmerevebb és legpregnansabb magva ez a Hellequin-szerep vagy Hellequin-pozitúra, Hellequin-póz. Úgy küldik a pokolba jó néhány kortársukat, esetleg korábbi barátjukat is akár, hogy maguk szintén többé-kevésbé démonikus jellemnek mutatkoznak, és ez menti meg őket attól, hogy az igazságosztó moralista farizeus nevetséges szerepébe kényszerüljenek, éppen az az öndémonizáló mintázat, ahogyan gyakran komikus és túlzó önvádaskodásuk folytonosan ellenpontozza gyakran komikus és túlzó vádaskodásaikat.

IV.

Inkább humoristák, mint szatirikusok. Huzamosabb ideig nem kerülnek az emberek feje fölé, a nehézkes törvénye, melynek állandó működését csak pillanatokra függeszthetik fel vagy felejthetik el, újból visszarántja őket a földre kvázi-isteni, föld felett lebegő megfigyelő pozíciójukból, és egy újabb pozitúra felvételére kényszeríti őket a szüntelenül folyó egyetemes földi pantomimjátékban. A színre vitt Diderot éppen ezzel a lehetőséggel, az égi megfigyelői pozíció lehetőségével kísérti meg Rameau-t (önmagát), melyet Rameau (és ezzel a gesztussal a szerző Diderot maga is) visszaautasít. Ez az Isten szüntelenül nevetne, talán halálra is nevetné magát. „ÉN – És íme ön is, hogy az ön kifejezésével vagy Montaigne-ével éljek, a Merkúr csillagkörére kapaszkodott, s úgy szemléli az emberi nem különféle némajátékait.

Ő – De ha mondom, hogy nem. Túlságosan nehéz vagyok én ahhoz, hogy oly magasra emelkedjem. Hagyom a darvaknak a ködök világába való kirándulást. Én a földön haladok. Jól körülnézek, felöltöm pozícióimat, vagy szórakozom a mások felöltött pozícióin. Kiváló pantomimművész vagyok, mint ahogy most mindjárt megítélheti.”[10] A nehézkedés mindenkre kiterjedő törvényének ésszerű tartása eredményezi a magas fokú elfogulatlanságot, egyáltalán, a soha el nem érhető elfogulatlanságra való törekvést. Nem lehetséges a pozitúrák fölé emelkedni, csak a saját és mások felvett pozitúráinak a tudatosítása lehetséges. Saját pozitúrámat, megmerevedett jellemmozdulatomat pedig csak utólagosan tudatosíthatom, miután már megszabadultam a görcstől, a görcs uralmának ideje alatt tehetetlen vagyok, mint az epilepsziás. A színre vitt Diderot persze nem tud lemondani arról az eszményről, hogy a filozófus „mentesül a pantomim alól”. Mert bár „[m]indenki, aki másra szorul, nélkülöző, és pozitúrát ölt magára”, és „amit ön [azaz Rameau] a koldusok némajátékának nevez, nem egyéb, mint az egész földkerekség nagy körtánca”, és ezalól még a fejedelem sem mentesül, mégis, a filozófus, Diogenész, „akinek semmije sincs és semmit se kér”, aki nem nélkülöző, mert „fütyül a szükségletekre”, éppen ezért nem táncol úgy, ahogyan más fütyül, saját szabad táncát táncolja, saját útját járja[11]. Csakhogy a dialógusformából következően a színre vitt Diderot is pozicionálva van, értékei pedig kockára téve a dialógusjátékban, és hozamukra semmi garancia nincs. Nem biztos, hogy ő nevet jól, hogy ő nevet utoljára. Rameau több megnyilvánulása a dialógus során már korábban is jelezte azt a szatírában eleve benne rejlő lehetőséget, hogy az a társadalmilag mérvadó közvélemény révén a szatirikus, és nem a gúnyolódás eszköze, a szatír ellen fordul. Ezen nem változtat az sem, hogy Rameau a színre vitt Diderot-nál sokkal többet és jóval kifinomultabban gúnyolódik, mint például itt is az ügyesen elhelyezett „Filozófus uram” megszólítással. „De hiszen ön gúnyolódik velem. Filozófus uram, ön nem tudja, kin mulat. Ön nem is sejti, hogy én most a város és az udvar legjelentékenyebb részét képviselem.”[12] A szatirikust mindig érdekli a győzelem, ezért játszik óatosan. Jorge Luis Borges írja *A sértés művészetében*: „A sértő ugyanis tudja (gondoltam), hogy maga lesz a sértett, és hogy >>minden kimondott szó ellene fordítható<<, amint azt a Scotland Yard rendőreinek őszinte intelme állítja. Ez a félelem azután sajátos óvatosságra készteti, amire fesztelenebb alkalmakkor nemigen kerül sor. Igyekszik sebezhetetlen maradni, s ezt egy-egy lapon sikerül is megvalósítania.” Később azonban Borges rájön „arra, hogy alapvetően igaz, egyszersmind kissé elhibázott a feltevésem. A gúnyolódó ember ugyanis valóban óatosan jár el, csakhogy a hamiskártyás óvatosságával, aki ismeri azokat az álfigurákat, amelyek egy adott kártyából – mely számára kétféjű csillagokból álló, megvásárolható mennyország

– összeállhatnak”[13]. Az ügyes szatirikus tudja, hogy konvenciókra és előítéletekre épülhet bármiféle társadalmilag hatékony szidalmazás. Hogy az orvos sarlatán, az ügyvéd korrupt, a politikus bűnöző. A szatíra művészete éppen abban rejlik, hogy ezeket a társadalmi hamiskártyákat a megfelelő alkalmakkor és a megfelelő módon, a lehető legkisebb feltűnéssel használja fel a szatirikus. A hamiskártya nem feltétlenül hazug, kijátszhatósága azonban nem igazságán múlik, hanem kimondatlan evidencia-jellegén, egy hallgatólagos közmegegyezésen, a társadalmi összekacsintás néma gesztusán. A szatirikus alapvetően társadalmi hamiskártyás, aki úgy tesz, mintha kívül került vagy még inkább felülkerekedett volna a társadalmi kártyapartin, miközben éppen szenvedélyes nyerésvágyával nyakig benne van. A szatíra az irodalom legkifinomultabb társadalmi játékszenvedélye. A színre vitt Diderot persze nem is a szatirikus szenvedélyfüggőségét, hanem a filozófus igénytelen szabadságát állítja szembe a szatír falánk szabadságával, *libertinage*-ával. A filozófust magasztaló színre vitt Diderot válik a dialógus során a kinevetett, a nevetség tárgyává tett filozófus megtestesítőjévé, és így saját karakterével saját filozófuseszményét ellenpontozza. A kinevetett filozófus az álszent. A kinevetett filozófuson lötyög a filozófus-jelmez, a szerzetescsuha, melyet a színre vitt Diderot valóban párhuzamba is állít Diogenész rongyaival, és a lötyögő jelmezből bohócmaskara lesz. „[M]iért látni oly gyakran”, kérdezi Rameau, „hogy a vakbuzgók oly durvák, mogorvák, összeférhetetlenek? Mivel olyan feladatot kényszerítettek magukra, ami természetüknek nem felel meg. *Szenvednek*, és ha valaki szenved, másoknak is szenvedést okoz.”[14] (kiemelés tőlem.) A kinevetett filozófus, az álszent pedig képtelen felszabadultan nevetni, mert egy merev jellemmozdulat, egy kívülről magára kényszerített morális görcs megakadályozza ebben. A színre vitt Diderot így számol be saját állapotáról Rameau megfigyelése közben: „Figyeltem őt, s fokról fokra, ahogy eljártszotta előttem a kerítő és az elcsábított fiatal lány jelenetét, két ellentétes érzelem között hányódott a lelkem, s nem tudtam, nevetnék-emnek vagy pedig a felháborodás indulatának adjam-e át magam. *Szenvedtem*.”[15] (kiemelés tőlem.) Az elbeszélő Diderot, aki talán közelebb áll a szerzőhöz, mint a színre vitt, bevezetőjében azt írja, hogy szokott Argenson-padján üldögélve gondolatainak teljes szabadságot, *libertinage*-t enged, szándékosan azt a szót használva, melyet a szabadság nem-filozófiai megélésére, a botrányos szabadság jelölésére használtak és használnak. Saját gondolatainak társadalmi megvetettségére rá is erősít nem sokkal ezután egy metaforával: „Az én szajháim: a gondolataim. [*Mes pensées, ce sont mes catins.*]”[16]. A Rameau unokaöccse dialógusának szerzője alighanem legalább annyira szatír, mint amennyire szatirikus. Inkább humorista, mint filozófus.

V.

A *Wittgenstein unokaöccse* című írásban két díjkiosztás válik a legintenzívebb és legkiélezettebb társadalmi színjátékjelenetté. Mindkét díjat a beszélő Bernhard kapja, a Grillparzer-díjat az Osztrák Tudományos Akadémiától, az „ügynevezett állami irodalmi díjat” pedig az osztrák államtól. A beszélő Bernhard ezeken a színjátékokon nem lehet megfigyelő, szükségszerűen szerepet kell vállalnia, még hozzá a társadalmi konvenció alapján a főszerepet. Az Akadémián azonban leginkább statisztaként, a minisztérium fogadótermében pedig szerepéből kieső színészként mutatkozik meg. Paul barátja mindkét díjátadásra elkíséri, a beszélő Bernhard elmondása szerint a díjátadások leírása elsősorban éppen Paul jellemerejét és lélekjelenlétét hivatottak bemutatni. Paul ezeket az eseményeket képes valóban színjátékként látni és ennek megfelelően értékelni, reagálni. Világosan érzékeli, hogy őt nem érinti létében ez a színjáték, és így szellemileg is függetleníteni tudja magát tőle. A Grillparzer-díj átadásán mégis beavatkozik a színjátékba egy hangos nevetéssel. Bergson írja *A nevetésben*, hogy „a komikum abban a pillanatban születik, amikor a társadalom és az egyén, létfenntartásának gondjaitól megszabadulva, műalkotásként kezdi vizsgálni önmagát.” (*A nevetés*, 26.) Később, kifejezetten a társadalmi színjátékokról pedig a következőket mondja: „A társadalmi élet szertartásos megnyilvánulásaiban tehát mindig van valami lappangó komikum, amely csak alkalomra vár, hogy napfényre kerüljön. Azt lehetne mondani, hogy a szertartás ugyanaz a társadalom testén, mint az öltözet az egyén testén: ünnepélyességét annak köszönheti, hogy azonosul azzal a komoly tartalommal, amellyel a szokás egybekapcsolta, s mihelyt képzeletünk elkülöníti tartalmától, azonnal elveszíti ünnepélyességét” (*A nevetés*, 51). A komikus a tartalom nélküli puszta forma, pontosabban az, amelyikhez korábban tartalmat képzelünk, azt hittük az öltözetre, hogy az egy ember, de mikor látjuk, hogy nem mozdul, akkor észrevesszük, hogy csak egy próbabábun lóg. Bergson azonban nem tér ki arra, hogy ha egy formát elkülönítünk tartalmától, akkor azt ugyanabban a pillanatban egy másik tartalomhoz kapcsolom, hiszen tartalom és forma viszonyfogalmak, és egyiknek semmi értelme a másik nélkül. Bergson nem problematizálja a „társadalom testét”, hiszen esszéjében a mechanikust és az organikust, a gépies merevséget, szaggatottságot és az élő test folyamatos mozgékony-ságát mindvégig maga is merev ellenpontként gondolja el. A Grillparzer-díj átadásának leírása egy öltönyvásárlással kezdődik. „Az új öltöny feketésszürke volt, s úgy gondoltam, ebben a feketésszürke öltönyben *jobban játszom majd szerepemet* a Tudományos Akadémián, mint a régiben.” (WU, 81.) Hamar kide-

rül, hogy az öltöny szűk. A beszélő szerint ez annak a hibának az oka, hogy mások szeme láttára vette meg az öltönyt, melyet soha sem szabadna megtenni, s melyet ő újra és újra elkövet. Az öltöncsere felfedi egy pillanatra a testet, és nem sokkal ezután máris szűkebb helyre szorítja, de ez elég is ahhoz, hogy a társadalom-színjáték színpada már kezdettől szűkös ketreccé alakuljon. Miután a beszélőt az Akadémián nem fogadják, fel sem ismerik, majd arrogáns stílusban felszólítják, hogy menjen fel a pódiumra a miniszternő mellé, ő daczból belemegy a játékba, a társadalmi rangjátékba, pozíciójátékba, és pódiumon való pozitúrájának felvételét ahhoz a feltételhez köti, hogy maga a Tudományos Akadémia elnöke kérje meg erre. De ezzel a reagálással már fel is vette pozitúráját. A jelmez ezúttal nem lötyög, hanem szorít. „Magam zártam ketrecbe magam. Magam tettem a Tudományos Akadémiát ketrecemmé. Nem volt kiút többé. Végül odajött az akadémia elnöke, és az akadémia elnökével együtt előrementem az első sorba, és leültem a miniszternő mellé. Abban a pillanatban, amikor leültem a miniszternő mellé, barátom, Paul nem tudott tovább uralkodni magán, és az egész termet megrázó nevetésben tört ki, egészen addig nevetett, amíg a filharmonikus kamarazenészek játszani nem kezdtek.” (WU, 85.) Miután dühösen távozik, a beszélő Bernhard visszamegy az üzletbe, ahol az öltönyt vette, panaszkodik, hogy az szűk, majd lecserélteti. Az újabb öltöncserével válik számára is nyilvánvalóvá a komikum, mikor elképzei, hogy szűk levetett öltönyében nemsoká valaki más fog rohángálni Bécsben, egy másik test tölti ki tartalommal, és ez mulattatta. A minisztérium fogadótermében a másik díjkiosztó premier botrányba fullad. Miután a miniszter, „ez a steiermarkti hülye” „úgynevezett laudatiójában” „kizárólag hülyeségeket” mond Bernhardról, a beszélő Bernhard a maga „kis filozófiai kitérőjével”, melyet „köszönet gyanánt” elmond, úgy kihozza sodrából a minisztert, hogy az ököllel arcon vágja, majd elviharzik, a maga után becsapott üvegajtó pedig ripityára törik. Tökéletesen teatrális finálé egy társadalmi színjáték lezárásaként, ezután csak az a kérdés, hogyan reagál a közönség, kit díjaznak, mire használják fel az alkalmat. A társadalmi színjáték persze nem lezárható, itt a közönség is szereplő. „Egy pillanatig, mint mondják, *halálos csönd* uralkodott. [*Einen Augenblick herrschte, wie gesagt wird, vollkommene Ruhe.*] Azután azonban valami figyelemre méltó történt: az egész társaság, akiket csak opportunistáknak nevezhetek, a miniszter után rohant, de előbb még szitkozódva és ökölbe szorított kézzel nekem estek, pontosan emlékszem arra az ökölre, amellyel a Művészeti Szenátus elnöke, Henz úr felém vágott, mint ahogy valamennyi ellenem irányuló *tisztelet-megnyilvánulásra* emlékszem most, ebben a pillanatban. [...] Senki sem maradt velem, és életem társával [*meinem Lebensmenschen*], mind, mint az örültek, el a nekik állított büféasztal előtt, és rohantak le a miniszter után,

kivéve Pault. Ő volt az egyetlen, aki megrökönyödve az esettől, ugyanakkor szórakozva azon velem és élettársnőmmel, *életem társával* maradt. [*Er war der einzige, der bei mir und meiner Lebensgefährtin, meinem Lebensmenschen, stehen geblieben war, entsetzt und amüsiert gleichzeitig von dem Zwischenfall.*]” (WU, 88-9; WN, 116-7.) Paul nevetése még belefér szokásos közönség- és előadás-provokáló szerepébe, bár új aspektussal bővül, hiszen itt egy társadalmi színjáték során az előadás kezdete előtt provokál. Abban viszont semmi provokatív nincs, hogy nem tart az „opportunistá bandával”, hanem barátjával marad, és vele szórakozik a *Zwischenfall*-on. Ez a természetes résztvevő megnyilvánulás, nem a megfigyelés.

Jegyzetek

-
- [1] Thomas Bernhard: *Wittgenstein unokaöccse*. Fordította Hajós Gabriella. Budapest: Magvető, 1990. (WU.) 36. Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. (WN.) 47-48.
 - [2] WU, 124.
 - [3] Denis Diderot: *Rameau unokaöccse*. Fordította Szívós Mihály. Budapest: Pannonklett, 1997. (RU.) 75.
 - [4] Horatius: *Szatírák*. Horatii Saturae. Tankönyvkiadó, 1972. 256.
 - [5] RU, 46.
 - [6] Henri Bergson: *A nevetés*. Fordította Szávai Nándor. Bp.: Uránia, 2004. 154-5.
 - [7] WU, 75.
 - [8] WU, 76.
 - [9] WU, 112-3-4.
 - [10] RU, 93.
 - [11] RU, 93-4.
 - [12] RU, 63.
 - [13] Jorge Luis Borges: „A sértés művészete.” In uő: *Az örökkévalóság története*. Fordította Boglár Lajos, Ertl István és Scholz László. Bp.: Európa, 1999. 193.
 - [14] RU, 65.
 - [15] RU, 55-6.
 - [16] RU, 45.

Orcsik Roland: Miloš Crnjanski *Stražilovo* című költeményének műfordítói teatralitása

A fiatal Domonkos István arcjátéka

A szerző halotti maszkja

A szerző halott – hangzik Roland Barthes, a metafizikus szubjektummal szemben megfogalmazott, ma már elcsépelet frázissá vált kijelentése. Talán hozzáfűzhetjük, a szerző lehet, hogy „lekopott”, de szelleme ott kísért tovább a fordításokban. Hiszen, ahogy a Walter Benjamin állítja: „a fordítás mégiscsak későbbi, mint az eredeti mű, és hát a jelentős művek esetében – hisz ezek sohasem keletkezésük korában találják meg kiválasztott fordítóikat – továbbélésük stádiumát jelöli.”[1] Amennyiben elfogadjuk Michel Foucault azon meglátását, miszerint a szerzőség fogalma bizonyos funkcionális jelöl (a hatalmi apparátus mechanizmusára vonatkozóan)[2], akkor a mostani elemzés szempontjából a szerző fogalmát maszkként foghatjuk fel. Eszerint a szerző képe mindig az adott értelmezés maszkjában tűnik fel. Számunkra a szerzőség fogalma poétikai, esztétikai elképzelések értelmezéseként jelenik meg. Vagyis a most következő fordításelemzés során azt figyeljük meg, hogy a szerb irodalmi modernség klasszikusnak tartott alakja, Miloš Crnjanski (1893–1977) *Stražilovo* című poémájának Domonkos István általi magyar fordítása milyen mértékben számolt az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival, és milyen értelmezést tükröznek a tolmácsolási különbségek.

A szerb Miloš Crnjanski magyarországi Csongrádon született, később Temesváron járt gimnáziumban, az '50-es évektől pedig Londonban élt, emigrációban, hogy aztán élete utolsó szakaszában visszaköltözzön az akkor még jugoszláviai Belgrádba. Vagyis szinte egész életét anyakultúrájától távol, idegenben töltötte. A vándorlás nemcsak életének, hanem irodalmának is egyik fő, létértelmező motívumává vált. A különböző kultúrákkal való érintkezése is nyomott hagyott a munkáiban. A szerb szakirodalom egyfajta *enfant terrible*-nek tekinti a saját hagyományán belül: „[...] mert a szerb irodalom fejlődésének perdöntő idejében utat tört magának – a hagyományos vers- és prózaformák polemikus tagadásával – afelé, amit a saját új stílusának tekintett.”[3] Crnjanski a saját poétikáját hol *éterizmusnak*, hol *szumatrizmusnak*, hol pedig *hiperboreizmusnak* nevezte. Vagyis nem pusztán átvette a korabeli avantgárd irodalmi formabontásokat, hanem a saját érzékenységeinek megfelelően a „saját képére és hasonlatosságára”

alakította át őket. Természetesen, érezni nála az expresszionizmus, illetve a futurizmus poétikai eszközeinek inspirációját, az Apollinaire által is oly kedvelt szimultaneizmust, a szürrealista álomnyelv használatát. Ugyanakkor Crnjanski tovább is gondolja ezeket a formai, tartalmi vonatkozásokat, és egy öntörvényű világot teremt általuk. Ám nemcsak a szerb irodalmi hagyomány klasszikus nyelvezetét bontja fel, hanem a merev, kanonizált műfaji határokat is elmozdítja: prózai munkái gyakran versszerű, ismétlődésen alapuló mondat- illetve történet-építkezésein alapulnak (*Seobe*) [4], másutt keverednek a memoár, a napló és a levél műfajai (*Dnevnik o Čarnojeviću*) [5] stb. Kísérletező magatartása miatt a szerzőnek rengeteg vitája akadt a korabeli elmaradott kritikus körökkel. Hasonló fogadtatásban részesült a végleges formáját 1921-ben elnyert *Stražilovo* c. hosszúvers is.[6]

Az elmúlás melankóliája és extázisa

A *Stražilovo* újdonsága a hagyományos versbeszéd, formahasználat és ezek egyidejű felbontásának, fellazításának keverésében, variálásában mutatkozott meg. A metrikus ritmusokat folyamatosan megakasztja, a melodikusság és a ritmikussága ezáltal egy fragmentált hangzásvilágot érzékeltet. Mégis a szabad strófa- és verssorkezelés ellenére a poémát összetartják az ismétlődő motívumok, mondatrészek, versszakok, a kompozíció semmi esetre sem véletlenszerű.[7] A szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov erről azt írja, hogy: „A *Stražilovo* kompozícióját klasszikusnak tekinthetjük, a verssorait pedig a szabad és a kötött formák határán lévőnek, amelyek azonban az utóbbi felé vonzódnak.”[8] A költemény 7 versszakos egységekből áll, ezek formai sajátosságai 6-szor ismétlődnek meg az egész szerkezetben. A kötöttséget sugallja a költemény rímtechnikája is, ami alapvetően hét, strófáról strófára változó rímképletet jelent: 1. abcbb, 2. abab, 3. abcdcb, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcbb (megegyezik az 1. versszakkal). Emellett nemcsak a rímelés kötött, hanem a sorok száma is. Eszerint három fajta strófát különböztethetünk meg: 4, 5 és 7 számú verssorokból állót, melyek a következő sorrendben ismétlődnek a vers végéig: 5, 7, 7, 4, 4, 4, 5. A szótagszám azonban jóval szabadabb és változóko nyabb, versszakról versszakra haladva különböző összetételt mutat. A hagyománytörés a mondatok szintaktikus rendjének átstrukturálásában is szerepet kapott. Az önkényes vesszőhasználat által a cezúra itt nem a mondat, illetve a gondolatrész lezárásával függ össze, hanem nemegyszer szavakra forgácsolja a mondatot, és ezáltal a ritmust lelassítja, fragmentálttá teszi, mint pl. már az első versszak esetén: „Lutam, još, vitak, sa srebnim lukom, / rascvetane trešnje, iz

zaseda, mamim, / ali, iza gora, zavičaj već slutim, / gde ću smeh, pod jablanovi-
ma samim, / da sahranim.”[9] Ilyen szempontból az ismétlődő szerkezeteken be-
lül felfedezhetünk összefüggéseket, azonban eltéréseket is találunk, ami megne-
hezítené a vers szintaktikai törvényszerűségének általánosítását. Mindezekből ki-
tűnik, hogy a *Stražilovo* annyiban tekinthető szabadversnek, amennyiben a kano-
nizált versformákhoz viszonyítjuk sajátos formavilágát. Ám a rendkívül szigorú,
időnként önkényesnek is ható törvényszerűségei miatt eltér azoktól a szabadver-
sektől, amelyek mindenféle előre megszerkesztettség nélkül, ezáltal a spontanei-
tást hangsúlyozva építkeznek. A *Stražilovó*ban ez nem csupán formai síkon, ha-
nem tartalmi szinten is manifesztálódott.

A *Stražilovo* kapcsán fontos megemlíteni a költemény alapszituációját, az
idegenség-tapasztalatot. Vagyis a vers végén olvasható filológiai adat, a megírás
dátuma és helyszíne szerint (az olaszországi Fiesole, 1921) a szerző külföldön ír-
ja meg a művet, ugyanakkor ennek az idegen tájnak a képei és ideje keveredne az
otthon világával, a különböző szintek összeolvadnak és szétfolynak a poémában.
A már idézett szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov szerint a *Stražilovo* a
haza, illetve az otthon fogalmát állítja középpontba, ebben különbözik a szerző
addigi műveihez képest. Még a *Stražilovót* formai és létértelmező szempontból
megelőző *Sumatra* című, kultikus Crnjanski-versben sem jelenik meg az otthon
motívuma.[10] Ehhez azonban hozzá kell fűznünk, hogy Crnjanskinál a haza fo-
galma amennyire konkrét (a versben megidézett Szerémség, Fruška Gora-i hegy-
ség, a Duna stb.), annyira elvont, transzcendens jelkép. A poéma címe utal a
szerb romantika kiemelkedő alakjára, Branko Radičevićre, akit az újvidéki Fruš-
ka Gora hegység *Stražilovo* nevű csúcsán temettek el. Radičević motívumai ott
kísértenek Crnjanski versében (az elmúlás melankóliája, a boldog ifjúság, a be-
tegség, a halványodó szerelem, a hulló, sárguló lombok stb.). Ez intertextuálisan
kitágítja a költemény értelmezési köreit, illetve összekapcsolja a két időszakot:
Branko 19. századát és Crnjanski versírásának idejét, a 20. század első felét.
Crnjanski költeménye mintha azt sugallná, hogy a klasszikus költészet motívum-
világát, problémáit – az avantgárd átértékelési felszólításnak megfelelően – új
formákban, más költői eszközökkel kell felvetni, mert így azok másmilyen érzé-
keléshez, a korábban csak sejtett ismeretlen dimenziók közvetlen költői megta-
pasztalásához vezethetnek. A költemény formafelfogásában az a gondolat tükrö-
ződik, ami áthatotta az avantgárd irodalmat és művészetet: a régi világ elavult,
újat kell teremteni. Ám ezzel kapcsolatban érdemes figyelembe venni az orosz te-
oretikus, Mihail Epstejn véleményét az avantgádról, miszerint az „[...] nem új
tartalmat kínál, hanem sokkal inkább egy új kommunikációs módozatot, azaz

olyan megismerhetetlen objektumként mutatkozik meg, melynek már esztétikai természete is kétségbe vonható.”[11]

Crnjanski a poémájában a végsőig feszítette az individualitás szerepét. Ugyanakkor a feszültséget az adja, hogy ezt az individualitást a kollektív létélmények hálójában szerepelteti: a (metafizikus) honvágy, az idegenség-érzet, az elmúlás sejtelme, az elmúlt iránti nosztalgia, a dionüszoszi létélmény életigenlő kaja, a természettel, a kozmikus dimenziókkal való egyesülés stb. A képek helyenként lautréamont-i módon groteszkek, távoli eseményeket, dolgokat kapcsolnak egybe, összezavarják az idősíkokat, az önazonosságban bízó identitást, a fizikai törvényszerűségeken alapuló valóságdimenziót. A vers gyakran az álomnyelv hatását kelti. Mindez párhuzamba állítható azzal, amiről a szürrealisták egyik „őse”, Arthur Rimbaud írt „Látnok leveleiben”: „Arról van szó, hogy az összes érzékek összezavarásával eljussunk az ismeretlenséghez.”[12] Crnjanski költeményének rimbaud-i nyelvérzékeltetését misztikusnak tekinthetjük, amennyiben azt a Kabbalát értelmező Gershom Scholem alapján fogjuk fel: „A misztika ezen mozgó elemei határvonalán megjelenik egy radikális eset, amikor a misztikus nemcsak a vallási tekintélyelvűség fejtegetését változtatja meg, hanem igényt támaszt egy újfajta tekintélyelvűség irányítására, mely saját tapasztalatain nyugszik. Sőt a legtöbb esetben igényt támaszt arra, hogy mindenfajta tekintélyelvűség fölé kerüljön, rendelkezék saját törvénnyel. Hiszen az eredeti tapasztalat alaktalansága élvezethet bármiféle forma és fejtegetés megszűnéséhez.”[13] Crnjanskinál ez többek között a „misztikus” nyelvkezelésben ölt formát, a felaprózott mondat részecskéi egyszerre több jelentéshez tapadhatnak, a megakasztott szavak önmagukban is, és többféle vonatkozási lehetőségben is kontextualizálhatóak. Petković ezt a következő módon értelmezi: „A lexikális jelentések ezért ingadoznak, meghatározhatatlanok, sőt diffúzak. [...] Az ingadozó jelentések áramlata és a látenszen jelenlévő, közvetítő jelentések (a már eleve lexikalizáltak vagy csupán a lehetségesek) időszakos realizációja a himerikus, kétértelmű képek létrejöttét gerjesztik.”[14] Aleksandar Petrov a vers szubjektumát mitikus, dionüszoszi lénynek tekinti, majd arra figyelmeztet, hogy: „[...] ez a dionüszoszi viszony *illuzionisztikus*, a dionüszoszi érzés pedig *múlandó*.”[15] Mindez összevethető Nietzsche Dionüszoszával, az „intuitív emberrel”, aki nem a fogalmak absztrakciójával védekezik érzéseivel szemben, hanem azokat teljes intenzitásukban éli át, nem a jelentésre, hanem az intuícóra bízva magát: „Más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, és ezt a mítoszban, illetve egyáltalán a művészetben találja meg, aholis szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, akképpen, hogy új [név]átvitteleket, metaforákat, metonímiákat te-

remt, minden módon azon van, hogy az ember létező nappali világát olyan tarkán, szabálytalanul, szeszélyes-összefüggéstelenül és csábítóan jelenítse meg az új meg új alakban, amilyen az álom világa.”[16] *Stražilovó*ban ez a teremtettség tehát nem a jelentést konzerválja, hanem éppen a jelentésbeli konvenciók fellazításával, a mondatlendület megfékezésével, töredékességével a hangulatkelést, a költői nyelvre és tapasztalatra való ráhangolódást segíti elő. Ahogyan a már említett, egy évvel korábban írt, hasonló nyelvkezelésű *Sumatra* c. vers kapcsán kommentálta: „Banális négyszögek és az eddigi metrumok doboló zenéje nélkül, mi az extázis tiszta alakját adjuk. Közvetlenül! Megkíséreljük kifejezni azoknak a lelkiállapotoknak a változó ritmusát, melyeket nálunk már jóval korábban már felfedeztek! [...] Nem húzunk mindent előkészített kaptafákra! Végre egyszer újra hagyjuk, hogy formáinkra a kozmikus alakzatok formái hassanak: a felhők, a virágok, a folyók, a patakok.”[17] Crnjanski ezt az önálló törvényű „álomnyelvet” tehát már a korábbi költeményeiben is használta, viszont a *Stražilovó*ban nyerte el a legkidolgozottabb formáját. Ez a nyelv egyszerre sugallja a minden összefügg, a pan to pan (mindenben minden) hermetikus filozófiai hagyományon alapuló mágikus gondolatot, a valóságon túli ismeretlen valóságot, ahogyan a széttöredezett, rend és összefüggés nélküli világot, a benne elhagyatott, elveszett egyén szétforgácsolódását, a valóság nyelvi működésként való leredukálódását, felületességét. A versben mindkét elképzelésre bőven találhatunk példát. E ket-tősségből fakadó feszültség teszi a költeményt olvasói szempontból izgalmassá. Kérdés, hogy mindezek a formai és tartalmi jegyek, összefüggések milyen mértékben őrződtek meg egy speciális értelmezés, a fordítás során.

A saját és az idegen metamorfózisa

A *Stražilovó*nak eddig két magyar fordítása született. Először Ács Károly fordította és közölte 1957-ben az újvidéki *Híd* folyóiratban. Később Domonkos István ültette át magyarra, munkája az *Iffúság* c. újvidéki hetilap *Symposion* nevű mellékletében jelent meg 1962. IX. 27-én. Most csak Domonkos tolmácsolásával foglalkozunk részletesebben, Ács munkáját a kérdéses részek másféle megközelítésének példaként fogjuk említeni, vizsgálatunk azonban mindvégig Domonkos munkájára fog fókuszálni.

Talán nem véletlen, hogy Domonkos a *Stražilovót* egy olyan lapban, pontosabban mellékletben közölte, amely az avantgárdban találta meg az egyik szellemi forrását, annak formabontó eszközeivel óhajtotta felfrissíteni a korabeli vajdasági magyar irodalom áporodott levegőjét. Ugyanakkor Domonkos fordítása

nem követte minden esetben Crnjanski radikálisnak ható nyelvkezelését. És nem csak formai, hanem tartalmi különbségeket is észlelhetünk a munkájában.

Figyeljük meg először a Crnjanski-féle nyelvhasználat Domonkos-szerű változatát. Már az első versszak különbözik az eredetitől: „Ezüstíjasan, még, sudáran, barangolok, / a lesükön kifeslett cseresznyefákat csalom, / de az ormokon túl szólít már hangom, / ott mosolyom magános tölgyekre hagyom, / majd elhantolom.”[18] Az idézetből látszik, hogy Domonkos csak az első sorban használta a felbontott mondat szerkezetet, a további részekben viszont hagyományos mondatépítkezéssel dolgozott. S hasonlóan járt el az egész poéma átültetésekor: hol használta a mondatbontást egy-egy sor erejéig, hol klasszikus mondatokban szóltatta meg a verset. E szempontból Domonkos *Stražilovo*-felfogása konzervatívabb az eredetihez képest. Akárcsak Ács Károlynál, nála is tetszőlegesnek hat az eredeti formabontó mondattechnika alkalmazása. A fordítások ilyen szempontból pusztán illusztrációként hatnak, felvillantanak néhány részletet az eredetiből, de nem tartanak lépést vele. Vagyis inkább alkotó módon viszonyultak a fordítandó (nyers)anyaghoz. Az eredeti szerző halotti maszkjában a saját világuknak megfelelően alakították át a Crnjanski-poémát. És ezzel alapvető változtatásokat eszközöltek. Domonkosnál és Ácsnál a nyelvhasználat nem érzékelteti oly radikálisan a szétesett, fragmentált nyelvi világot és a 'minden összefügg' panteista-szürrealista gondolatot. Domonkosnál további különbségeket látunk a gondolati hangsúlyok szempontjából is. Az eredeti szöveg első verssorának első szava: „Lutam” [kóborlok, vándorlok]. Vagyis a vándorlást, a kóborolást, a barangolást emeli ki, ami a Crnjanski-világ egyik alapvető motívuma. Ez a mozzanat a *Stražilovó*-ban misztikus létállapotot tükröz, lényegi összetevője a különböző idősíkok, jelenségek, elemek egymásba áramlása, vándorlása. Másfelől viszont Crnjanskinál a vándorlás az otthonkeresés egyik metaforája, azzal, hogy az otthon nála a halál-sejtelemmel függ össze. Domonkos változatában az első sor: „Ezüstíjasan, még, sudáran, barangolok,”, vagyis a vándorlás motívuma a sor végére kerül. Az önkényes központozás ugyan kiemeli a 'barangolás' szót, ám nem kapja meg azt a főhangsúlyt, ami az eredetit jellemzi. Az 'ezüst íj' több értelmezési lehetőséget kínál. Felfoghatjuk a mitikus lény attribútumának, ugyanakkor a fogyó Hold állapotát is kifejezheti képi síkon. A versszubjektum ezüstíjasan barangol, vagyis a kozmikus tágasságok egyben a sajátjai is. Domonkos tehát ezáltal a poéma képi nyelvére fókuszálja a figyelmet, azzal, hogy a barangolás motívuma nála sem hiányzik, csak éppen nem annyira hangsúlyos, mint az eredeti szövegben. E különbségeket leszámítva Domonkos szöveghűen adja vissza az első versszak további részeit. A következő nagyobb eltérés a harmadik versszak tolmácsolásában érhető tetten, annak is negyedik sorától kezdődően. Crnjanskinál itt az áll, hogy:

„i vidim vitak stas, preda mnom, što se roni, / verno i tužno, / senkom i korakom, kroz vodu što zvoní, / u nebasa čista.” (CRNJANSKI: i. m. 105. [’és látom a karc-sú alakot, magam előtt, elmerül, / hüen és búsan, / árnyékkal és lépéssel, a vizen átseng, / a tiszta egekbe.]) Domonkosnál: „magam előtt látom lebukón, alakom, / hű s panaszos, / s csendül lépése, árnyéka a vízben, / alámerül a szűzi egekbe.” (i.m. 8.) A fordítás kétségtelenül költői, csak éppen hiányzik belőle a kívülről való önmagára pillantás lehetősége, a versszubjektum ezáltal megkettőzése. Crnjanski művében végig viszonylagosak ezek a vonatkozások, gyakran nem tudni pontosan, mi mire és ki kire utal. Ez azonban mégsem vezet következtelen zűrzavarhoz, hanem kitágítja a nyelv érzékeltető terét, szétfeszíti a jelentések határait. Crnjanski többek között ezzel éri el azt a lebegő hangulatot, amit ars poetica lényegi vonásának tart, és *szumatrizmus*nak nevez. Ezzel szemben Domonkos megoldása egyértelműbb, a viszonylagosságból fakadó, álomszerű lebegés helyett a világos megfogalmazást választja. Innen nézve fordítása inkább csak megközelíti az eredeti szokatlan hangulatát. A következő tartalmi különbség a 4. versszakban található: „I, tako već živim, / zbunjen, nad rekama ovim, golubijski sivim.” (i.m. 105.) Vagyis szó szerint: ’És, így élek már, / zavartan, e folyók, a galambszürkék felett’. Domonkosnál itt az eredetihez képest hiányzik a zavart állapotra való utalás, illetve a folyók feletti életmód láttatása: „S így élek már / a folyóval, ha mint szürke galamb száll.” (i. m. 8.) Ugyanakkor a zavart állapotra utalhat a szokatlan kép: a szürke galambként szálló folyó. Ám hiányzik az erre utaló Crnjanski-féle önreflexív gesztus. A másik fontos elem a dolgok feletti állapotra történő utalás, Crnjanskinál ez szintén visszatérő szervező elem, több költeményében használja. Ezáltal válik érzékelhetővé a dolgok feletti lebegés. Ami utal a világ ősállapotára, amikor a bibliai genezis szerint: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten lebeg vala a vizek felett.” (Mózes I. könyve, 1-2.)[19] A szerb Ószövetség-fordító Đura Daničić a földet itt alaktalannak mondja. Vagyis Crnjanski itt a Kezdet állapotára utal (nem a Kezdet előttire), amikor Isten máris aktusban, teremtsében van. Ugyanakkor még semmi sem oly élesen körülhatárolt, még nincs fény, és még minden lehetséges, alakatlan. Akárcsak a *Stražilovo* álm nyelvében. Mindebből kitetszik, hogy ez az apró utalás milyen fontossággal bír, és hogy mennyit veszített a magyar olvasó ennek hiányosságával. Mellesleg Ács Károly változata a Domonkoséhoz képest itt még távolabb kerül az eredetitől: „És így, már balgán / élek a hamuszín folyók partján.”[20]

További fontos különbséget észlelünk a 6. versszakban. Crnjanski itt veti fel a hiány, a valamitől való megfosztottság állapotát: „I, tako, bez tuge, / oči su mi mutne od neke bolje, duge. / I, tako, bez bludi, / na usnama mi gorka trulost

rudí.” (i. m. 106. [És, így, bánat nélkül, / szemem egy jobb, szívárványtól részeg. / És, így, paráznság nélkül, / ajkamon keserű rothadás érik.]) Az „I, tako, bez [...]” önkényes központosítású szerkezetet azért fontos megtartani a fordítás során, mert többek között ez biztosít koherenciát az ismétlődő szerkezeteken alapuló poéma struktúrájának. Ezzel szemben Domonkosnál a következőt találjuk: „S im, vidámság, / szemem kór kavarta, szívárvány. / S im, mirha, / számon fanyar rothadás pirkad.” (i. m. 8.) Hasonló eltéréseket találunk a 8. versszak második részének tolmácsolásánál is. Crnjanski itt megidézi a *Sumatra* c. költemény lebegését, ezzel is kapcsolatot teremtve a korábbi vers világával, mintegy jelezve a továbbértelmezés csapásvonalait. A versbeszélő szubjektum a szerelem légiesítő, szárnyaló, létformáló hatásáról szól: „Već davno primetih da se, sve, razliva, / što na brda zidam, iz voda i oblaka, / i, kroz neku žalost, tek mladošću došlom, / da me ljubav slabi, do slabosti zraka, / providna i laka.” (i. m. 106. [Már rég észrevettem, hogy, minden, szétfolyó, / amire hegyeket építék, folyóból és felhőből, / és, valami bánaton át, épphogy fiatalsággal érkezettel, / a szerelem gyengít, a levegő gyengeségéig, / az áttetszőig és könnyűig.]) Domonkosnál ezzel szemben egy képileg megfogalmazott tétel értelmezi és teszi központi elemmé a szerelmet: „Hogy minden szétfolyó réges-rég tudom, / mit felhőkből, vízből építék hegyekre, / valami ifjonti bú mondja, fájdalom, / hogy erőd sugárnyi oka tán szerelmed, / a szerelem.” (i. m. 8.) Míg Hérakleitosz a *pantha rei*, a ’minden elfolyik’ eszméje által többek között a múlandóságra hívta fel a figyelmet, addig Crnjanski Hérakleitosz-parafrazisa a dolgok szétfolyására, széttartó alakzatára fókuszál, aminek következtében minden pillanatban bármi lehetséges. Amint az idézetekből láthattuk, Domonkos megtartotta ezt a vonatkozást a fordításában, a különbség annyi, hogy a szerelem fogalmának központi tételével világosabbá tette a szerelem arkhészerű való felfogását. Az eredeti ezzel szemben homályosabb, rejtélyesebb, a szerelemnek először gyengítő erőt, majd áttetszővé és könnyűvé változtató hatást kölcsönöz, levegőszerűvé teszi a létezést.

A következő jelentősebb eltérés Crnjanski egyik kulcsfogalomként felfogható tételét érinti: I, tako, bez veza, / stiže me, ipak, rodna, bolna, jeza. / I tako, bez doma, / ipak će mi sudba postati pitoma.” (i. m. 106. [És, így, kötelékek / kapcsolatok / összefüggések nélkül, / elér, mégis, a születési, fájdalmas, félelem. / És, így, otthon nélkül, / mégis megszeli a sorsom.]) Domonkos teljességgel kihagyja a kötelékek, összefüggések hiányára vonatkozó részt, ami nem pusztán a beszélő versalany lelkiállapotára, hanem az ebből fakadó verses beszédmódra is reflektál: „S im, egyedül, / a dús, fájó borzongásba elmerülsz. / S nincs otthonod, / hogy szelidül merengsz sorsodon.” (i. m. 8.) A fordítás záró sorai nélkülözik a megszeli a sors finoman sejtetett halálszerűségét.

Crnjanski poémája többször él ellentmondásos kijelentésekkel, képzavarokkal. Ilyen pl. a 13. versszak első mondata: „I, tako, bez bola, / vratiću se, bolan, vočkama naših polja.” (i. m. 107. [És, így, fájdalom nélkül, / visszatérek, fájdalmasan, mezőink gyümölcsöseibe.]) Domonkos kihagyja a már korábban is kiemelt, ismétlődő mondatrészt, megfosztja a zavart keltő ellentmondástól, értelmileg világosabbá teszi a mondatot: „S im, muloj fadjalom, / lobogoj gyümölcsfáj árva vágyadon.” (i. m. 8.) Ráadásul nem említi a visszatérést sem, ami a poéma egésze szempontjából azért fontos, mert sejteti a honvágyat, a honi tájra való visszatérés óhaját, ami a születés előtti állapotra is utal egyben. És ugyanakkor párhuzamba állítható az „örök visszatérés mítoszával” (az ókori görögöket értelmező Nietzsche nyomán M. Eliade), ami összefügg a legtöbb pogány termékenység terméshatással és történelemfelfogásával.[21] Hiszen azáltal, hogy *Stražilovóban* a visszatérés a halált asszociálja, a vándorlás pedig az élet hőmőlygését (ami egy másik helyen tavasszal mindig megismétlődik: „jer se, u proleću, sve to opet zbiva, / svuda, gde ja volim.” (i. m. 109.) [22], a kettő együtt szorosan összefüggő, egymást feltételező, létgerjesztő erőként tétéleződik. Az említett 10. versszak Domonkos-féle átirata elhagyta e szempontokat. A másik szembeeszkő különbség az, hogy míg Crnjanski ezekről egyes szám első személyben, addig Domonkos egyes szám második személyben szólal meg. Crnjanski én-beszélője ugyanakkor az ellentmondásos nyilatkozatoknak köszönhetően mégsem tekinthető önazonosnak. Domonkos önmegszólító pozíciója jobban rájátszik erre az idegenségtapasztalatot sugalló, belső meghasonlottságra.

További lényegi változást észlelünk a 37. versszak kezdő sorában. Crnjanski itt mintha a saját nyelvhasználatával ironizálna, a ’nélkül’-t jelentő szót éppen fordítva, nem a hiány, hanem a telítettség szempontjából használja: „I, ovde, bez boje tajne, / ni jedne vočke nema, / nebesne one boje, gorke i beskrajne.” (i. m. 110. [És, itt, titkos szín nélkül, / egy gyümölcsfa sincsen, / ama égi szín, keserű és végtelen.]) Domonkosnál: „S itt, titkok színét bírja, / minden gyümölcsfa, / az égi színt, a keserűt, a határtalant.” (i. m. 8.) Domonkos ugyan visszaadja az érzetek telítettségét, ám nem játszadozott el a Crnjanski-féle szimultaneizmussal. E szerint az egyidejűség szerint az egész úgy is olvasható, hogy sem titok (’titkos szín nélkül’), sem gyümölcsfa (’egy gyümölcsfa sincsen’), illetve hogy mindez van. Vagyis a kérdéses mondatrész egyszerre érzékelteti a telítettséget és a hiányt. Ez az egyszerre összefüggő és feszültségkeltő kettősség egy-ége dominál a vers hangulatában, világában.

Crnjanskinál, akárcsak a világirodalomban, a tenger kiemelt szerepű motívum, főleg az első, *Ithaka* c. kötetében. A *Stražilovo* ebből a szempontból a tengerhiányt érzékelteti, ami mintha azt sugallná, hogy ez az abszolútumot jelképező

motívum elkopott, önmagában alkalmatlan az elveszített egész megjelenítésére, ehhez új eszközökre van szükség, amit *Stražilovóban* többek között a Fruška Gora-i hajnalokban talál meg: „I, tako, bez mora, / preliću život naš, zorama Fruških gora. / I, tako, bez pića, / igraću, do smrti, skokom, sretnih, pijanih, bića.” (i. m. 111. [És, így, tenger nélkül, / életünket leöntöm, a Fruška Gora hajnalaival. / És, így, ital nélkül, / táncolni fogok, halálig, a boldog, bódult lények ugrásával.]) Domonkos nemcsak, hogy nem utal a tengerhiányra, hanem meg sem nevezi azt, a hajnali öntözést is viszonylag megfoghatóbbá teszi: „És ím, még életben, / életünk átöntöm hajnalaiba a fruškagorai hegyeknek. / S ím, poharam üres, / halálomig táncolok, leszek boldog s tüzes.” (i. m. 8.) És itt sem sejteti az ellentmondást, hogy bár a versbeszélőnek nincs itala, mégis a részegekhez hasonlóan halálig táncol. Ugyanakkor Domonkosnál megvan a révület, csak a mondatok és a képalkotás klasszikusabb építkezésének köszönhetően, az olvasás során annyira nem érzékelhető a szétfolyásból fakadó lebegő és extatikus állapot.

Az utolsó szembetűnő eltérés az utolsó, 42. versszak (ami egyben a 36. megismétlése). Crnjanski egész művében bizonytalan a versbeszélő kiléte, egyszerre értelmezhetjük a szétforgácsolt egy-én különböző hangjainak, ugyanakkor a kettőséget magában foglaló, a létmozgást kifejező kollektív-én hangja is lehet. Semmi esetre sem azonosítató azzal a szilárd lírai pozícióval, ami a megidézett romantikus költő, Branko Radičević költeményeinek sajátja. Crnjanski többször félrevezető módon használja az „én”-t, az utolsó versszakban kétszer is megismétli a „mene” [engem] vonatkozó névmást. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy ez a szóismétlés zárja nemcsak a versszakot, hanem az egész poémát. Ám a hangsúlyos pozíció ellenére továbbra is vitatott, hogy kire vonatkozik az „engem”. Ilyen szempontból ezt akár ironikusan is felfoghatjuk, az önazonosságban hívó, klasszikus lírai beszédpozíció deszakralizációjának. Ezzel szemben Domonkosnál ez az utolsó sor nem számol ezzel: „Kéjjel suttogva, míg, sudáran, ballagok, / markom öntözte, lerázom róla a mosolyt, / de lassan, sejtem, követve a nyomom, / majdan minden hervadó, a csend / ér utól, utól.” (i. m. 8.) Az „én”-re itt pusztán a személyragok utalnak. Ám bizonyos szempontból izgalmasnak is tűnhet Domonkos megoldása. Az „utól” után odaérthetjük a hiányzó vonatkozó névmást: a csend ér utól *engem*. Ilyen értelemben a hiányzó, üres hely válik hangsúlyossá, az a csend, amire a vers zárása is utal.

Domonkos változata formailag is jelentős eltéréseket mutat, rímképlete nem annyira kötött, mint az eredeti, hiányzik belőle az ismétlés jellege. Emlékeztetőül, Crnjanski rímképlete: 1. abcb, 2. abcbcd 3. abcdcd, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcb (megegyezik az 1. versszakkal). Az egész struktúra következetesen végig ismétlődik. Az első versszak minduntalan

visszatérése a hetedikben erősíti az „örök visszatérés mítoszának” gondolatát. Domonkosnál ezzel szemben már az első, 7 versszakos egység strófáinak rímélése is másként hangzik: 1. ababa, 2. ababcd, 3. abaaacd, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb, 7. ababa. És ez a szerkezet nála nem ismétlődik, hanem tovább variálódik. Az ismétlést csak a változatlanul ismétlődő versszakok érzékeltetik, ez azonban Domonkosnál nem vonatkozik az egész struktúrára (Ács többé-kevésbé követi az eredeti kompozíciós elveit, ám nála a tartalmi eltérések sokkal nagyobbak). Domonkos inkább a rímelés önkényére, variabilitására helyezte a hangsúlyt, azonban nem vette figyelembe az eredeti szöveg szerkezeti, kompozíciós szempontjait. Fordításából hiányzik a fentiekben indokolt irodalomtörténeti megközelítés.

A játszma végén

A fordításelemzés során elsősorban a különbségekre összpontosítottunk. Fő kérdésünk arra vonatkozott, hogy mennyire számolt a fordító az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival? A szerző halotti maszkja mennyire a saját és mennyire a másik, a tolmácsoló vonásait tükrözi? Természetesen egy percre sem állítjuk azt, hogy a szerző halotti maszkja gond nélkül illeszthető egy másik, tőle idegen arcra. Elcsépett közhely, hogy egy nyelvet képtelenség a maga egészében átültetni egy másikra. Az eltérések kimutatásával inkább befogadás-történeti kérdéseket, az Itamar Even-Zohari értelemben vett *dinamikus kanonicitás* szempontjait körvonalazhattunk.

Összegezve a tapasztalatainkat: Domonkos nem számolt a *Stražilovo* irodalomtörténeti vonatkozásaival. Csak időnként, következtetlenül követi a Crnjanski szokatlan, töredékes nyelvhasználatát. Néhány esetben ugyan alkalmazta a szétforgácsolt nyelvi működést, tolmácsolása azonban inkább az érthetőségre helyezte a hangsúlyt, nem lépett ki a klasszikus magyar mondatok és a helyenként végigvitt metrikus ritmusok bűvköréből. A szokatlan nyelvi működés nála nem jár együtt világteremtő erővel, felfogása nem tükrözi az eredeti radikalizmusát, a kanonikus hierarchiákkal szembeni lázadást, s ezáltal nélkülözi a töredékből fakadó iróniát és a felfokozott, nyelvi önreflexivitást. Domonkos fordítói ars poeticája önarckép-poétika: a szerző maszkja nála inkább a sajátja. Munkája a korai, ún. „impresszionisztikus” módon fordító Kosztolányi felfogását tükrözi, semmi esetre sem a kései Kosztolányi elképzelését, miszerint a fordítónak: „Tilos felöntenie azt, ami tömör, legyalulnia, ami érdes, elsápasztania, ami pirosposzsgás, leegyszerűsítene, ami bonyolult. Pontosan meg kell értenie mi van a szövegben és a szöveg mögött, de ha egy részlet homályos, nem szabad kifényesítene, nem szabad kibontania a maga burkolt titokzatosságából, különben az egészet

meghamisítja.”[23] Ez kísértetiesen emlékeztet Walter Benjamin fordítás-elméletére, miszerint a fordításnak nem kell tartania a célnyelvben érezhető idegenségtől, hiszen éppen ezáltal válik észlelhetővé a nyelv(ek) és a lét bábeli, fragmentált tulajdonsága.

Ugyanakkor mindezek ellenére Domonkos munkáját nem rossznak, hanem továbbgondolásra érdemesnek minősítjük. És ez alól a *Stražilovo* másik fordítója, Ács Károly sem kivétel. Mindebből levonhatjuk, hogy még nem született meg a szerb poéma irodalomtörténetileg is hiteles magyar változata. Vagyis e kérdés mindaddig lezáratlan, amíg a *Stražilovo* radikalizmusa elavulttá nem válik a kortársi irodalomelméleti problémák szövevényében. Szemlélatomást ettől egyelőre még nem kell tartani.

Jegyzetek

[1] Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, Ford.: Szabó Csaba, In: W. B.: „*A szirének hallgatása*”, Osiris, Bp., 2001, 73.

[2] Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző?*, In: M. F.: *Nyelv a végtelenhez*, ford.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000

[3] „[...] zato što je u prelomnome času razvoja srpske književnosti otvarao sebi put – tako reći u samom činu polemičkog osporavanja tradicionalnih oblika u stihu i prozi – prema onome što je smatrao svojim novim stilom.”, Novica Petković: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1996, 9.

[4] Magyarul: *Örökös vándorlás*, ford.: Csuka Zoltán, Bp., 1940

[5] Magyarul: *Csarnojevics naplója*, ford.: Csuka Zoltán, Európa, Bp., 1973

[6] Leszámítva Ivan Zahar, Observateur álnéven megjelent méltató és értő rövid írását 1922-ből.

[7] A *Stražilovo* kompozíciójának fontosságára először a szerb szürrealista költő és író, Marko Ristić hívta fel a figyelmet egy 1954-es esszéjében. (Később könyv alakban: M. R.: *Prisustva*, Beograd, 1966).

[8] „Kompozicija *Stražilova* može se nazvati klasičnom, a stih *Stražilova* stihom koji je na granici između slobodnog i vezanog, ali koji stremlji ovom drugom.”, Aleksandar Petrov: *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Nolit, Beograd, 1988, 106.

[9] Miloš Crnjanski: *Stražilovo*, In: M. C.: *Lirika*, vál.: Stevan Raičković, Slovo ljubve, Beograd, 1981, 105.

[10] Vö. PETROV: i. m. 108. A *Sumatrának* egyébként hét magyar fordítása született eddig.

[11] Mihail Epstejn: ford.: *Az avantgárd és a vallás*, ford.: Bagi Ibolya, In: M. E.: *A posztmodern és Oroszország*, szerk.: H. Nagy Miklós és Szőke Katalin, Európa, Bp., 2001, 189.

[12] Arthur Rimbaud: *Georges Izambard-nak*, ford.: Somlyó György, In: A. R.: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Budepest, 1989, 301.

[13] Gershom Scholem: *A kabbala szimbolikája*, ford.: Ladányi Lóránd, Hermit, Bp., é. n., 17.

[14] „Leksička se značenja zato kolebaju, postaju neodređena, pa i difuzna. [...] Opšta struja kolebljivih značenja i povremena realizacija u jeziku latentno prisutnih prenosnih značenja (već leksikalizovanih ili samo mogućih) podstiče nastanak himeričnih, dvosmislenih slika.”, PETKOVIĆ: i. m. 86, 87.

[15] PETROV: i. m. 90.

[16] Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford.: Tatár Sándor, Athenaeum 1992 I/3, 12.

[17] Miloš Crnjanski: *A Szumátra magyarázata*, ford.: Danyi Magdolna, In: M. C.: *Ithaka*, Forum, Újvidék, 1993, 64-65.

[18] Milos Crnjanski: *Sztrazsilovó*, ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. IX. 27., 8.

[19] *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991. A Đura Daničić által lefordított szerb változatban – amit Crnjanski ismerhetett – is szerepel ez a dolgok feletti állapot.

[20] Miloš Crnjanski: *Sztrazilovo*, ford.: Ács Károly, In: ITHAKA, i. m. 73.

[21] Vö.: Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*, ford.: Pásztor Péter, Európa, Bp., 1998, 36-50., 164-190.

[22] Domonkos tartalmilag hű tolmácsolásában: „mert tavasszal minden újra történik, mindenütt, hol szeretek.” (i. m. 8.)

[23] Kosztolányi Dezső: *A Téli rege új szövegéről*, In: K. D.: *Nyelv és lélek*, Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál, Osiris, Bp., 1999, 519.

Tóth Zoltán János: A pornográfia esztétikai ideológiája

Elemzésem tárgyát azok a rejtett presztízsű műfajok jelentik, melyeket a test elsőfokú szemléletéből, abjektív bemutatásából miatt hagyományosan a reprezentációk realista, dokumentarista regiszterébe sorolnak. A pornográfia, valamint strukturális és tematikus hasonlóságaik miatt a horror, az a két műfaj, ahol ez a szűkre vont perspektíva, anatómiai kód szervezi az ábrázolást legyen szó akár irodalomról, akár filmről.

Ebben a tanulmányban arra a keresem választ, mi annak a befogadói, esztétikai automatizmusnak az alapmintázata, mely az abjekt, felnyíló-megnyíló test, illetve az elbukkanó, megjelenő váladékok bemutatását automatikusan a realizmus és ezzel együtt a cenzúrázhatóság tartományába utalja. Milyen esztétikai ideológia tartja fenn médiumok transzparenciáját és a „referencia autoritását” ezeknek a műfajoknak az esetében? Mi alapozza meg azt a nézési struktúrát, aminek alapján ezeket a reprezentációkat realistiként percipáljuk? Miért van szüksége a filmművészetnek arra, hogy mindig maradjanak olyan műfajok, melyek realizmusát kétségbevonhatatlannak kell tartanunk még akkor is, ha a filmtermelés nagy része fikció és trükk orientált.

A válasz korántsem annyira egyértelmű, mint amennyire ezt a kérdés tárgya sejteti. Túl a képi fordulaton, anakronisztikusnak, sőt Mitchell-lel szólva közhelynek tűnhet, annak a bizonygatása, hogy a képeket nyelvként kell megértenünk, s a reprezentációk látszólagos referencialitása, pontosabban fogalmazva a hozzájuk rendelt naiv realista olvasási mód csak ideologikus szemfényvesztés.[1] Ennek a nyelvközpontú szemléletnek applikációja már a porn studies esetében sem újszerű. Linda Williams a pornófilm cenzúrázhatóságáról és kritikai prosperitásáról szóló vita jelentős hozzászólója jelelméleti szempontból bírálta ezt a fajta naiv realista esztétikát.

Williams tagadja a pornófilm realitás-effektusából következő befogadói automatizmusokat, illetve azt, hogy antinómia állna fenn a film élvezete és értelmezhetősége között. Williams szerint André Bazinnek a fénykép ontológiájáról szóló írása, mely hosszú idők óta a film realista elméletének alapszövege, máig meghatározó érvennyel bír a szexualitás ábrázolásának megítélésében. Példaként a *Meese Bizottság* jelentését idézi, mely konkrétan Bazinre hivatkozik, amikor érveket gyűjt a pornó veszélyessége mellett. Ez a jelentés a bazini elmélettel egyetértésben végső soron azt állítja, hogy a fénykép és a film nem ikonok, amelyek hasonlítanak a világra, vagy reprezentálják azt, inkább a világ objektumainak a

hordozóanyagra történő indexikus regisztrálása révén – re-prezentálják azt, ők maguk e világ vagyis a szexuális aktusban résztvevő »tényleges személy« reprezentációja a filmen ugyanaz, mintha a közvetlen valóságban látnánk. Williams arra is felhívja idézett tanulmányában a figyelmet, hogy Bazin filmontológiájának ilyen típusú interpretációja rendre megfelelkezik arról, hogy a realizmus hangsúlyozása csak egyik pólusa Bazin gondolatmenetének, amit annak beismérése ellenpontosz, hogy a film egyszersmind nyelv is [2]. A williamsi álláspontot szervesen egészíti ki az, amit Metznél olvashatunk *A képzeletbeli jelentőben* [3], azaz, hogy a filmnéző minden esetben tudatában van a filmes kódnak és a keretizettségnek, hiszen a technikai fetisizmusban egy második tendencia is érvényesül, mely éppen arra sarkallja a nézőt, hogy a filmben látottakkal szemben mindig kontraszelektív nézőpontként alkalmazza a valóságot. A pornót realizmusa alapján diszkvalifikálók ezért a Metz által elvonatkoztatott technikai fetisizmust alkotó „hinni” és „nem hinni” érzetének ambivalens egyidejűségéből mindig az azonosulást emelik ki.

Vagyis, ha a pornográfia hatályos megítélését tekintjük, a kortárs képelmélet, nyelvelmélet és filozófiai gondolkodás valamint a pornográf reprezentációk befogadását, értékelését irányító esztétikai, elméleti premisszák között jelentős távolság van.

A továbbiakban nem azt tartom érdekesnek, hogy érveket gyűjtsenek amellett, hogy amit pornófilmen látunk, az az időnek és a térnek megszerkesztett szenkvenciájaként jelenik meg számunkra, és nem maga a valóság, hanem hogy mik ennek a realitás-effektusban érvényre jutó mágikus szemléletnek elemei a filmben, illetve az irodalomban. Vagyis, hogy hogyan szerveződik a realizmus mint nézési struktúra, és milyen ideológia tarja fenn ezeknek a műfajoknak az esetében.

A williams-i meglátást követve, miszerint a pornó saját a médiumának a kérdéseit veti föl, azt találjuk, hogy a realizmus észlelését lehetővé tevő külső/belső szétválasztásán alapuló logika korántsem a dokumentatív műfajok megkülönböztető jegye, hanem a film eddigi története során minden törekvés és kísérlet alapvető esztétikai ideológiája. Peter Wollen *A két avantgárd* c. írásában a következőket írja: „a vizuális művészetek világából érkező avantgárd eszmék hatása végső soron az volt, hogy a filmkészítőket szélsőséges „purizmusba” vagy „esszencializmusba” taszította. Van abban valami ironikus, hogy az anti-illuzionista, anti-realista film oda jutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit. Egy André Bazin-típusú teoretikus például a realizmus és a valóságábrázolás híve, elkötelezettségét a mozgókép ontológiájáról és lényegéről szóló argumentációra alapozta, melyet a természeti világ fotografikus

reprodukciójában ismert föl. Ma számunkra, mondhatni, egyszerre létezik a filmnek egy extrovertált és egy introvertált ontológiája, az egyik a mozi lelkét a filmezés előtti esemény, a másik a filmi folyamatnak, a fénypászmának vagy az ezüstszemcsének a természetében keresi.”[4]

Az ideologikusság abból is jól látható, hogy a realista filmesztétika miközben a jelöltet véli kutatni, ezt mégis csak a technikai teljesítmény fetiszizálásán, a jelölő materialitásának felértékelése árán tudja megtenni, hiszen hisz a technika objektíváló teljesítményében, ami alapvetően diszharmonikus viszonyban van „a pornófilm, mint ablak a világra” elképzelésével. A technika fetiszizálása és teleologikus keretbe illesztése az, amit a realitás-effektus kapcsán a legkevésbé sem szoktak megkérdőjelezni. Eszerint referencialitásról úgy szokás beszélni, mint a médiumok fejlődésével, megjelenítő erejének növekedésével visszatartathatlanul erősödő regiszterről. Lyotard *Mi a posztmodern?*-ben például amellet érvel, hogy a film és a fotó százszor és ezerszer hatékonyabban képes megszilárdítani a referenst, mint elődei a reprodukív technikák történetében [5]. Tényleg ez lenne a helyzet? Ezek a médiumok valóban jelenvalóbbá, valóságosabbá tudják tenni tárgyukat, mint elődeik? Hogyan függ ez össze a pornográfia realista ihletettséggű definícióival? Annyi bizonyos, hogy mindig meghúzzák a vészharangot, amikor egy újabb technikai médium jelenik meg a láthatáron. Legutoljára az internet vonta magára a figyelmet, mint a képi bűnözés fellegvára. Ezek az új vívmányok rendszerint a „technikai sokszorosíthatóság” exponenciálisan növekvő lehetőségével lépnek elő a sötétből. Talán ezért is válhatnak ki apokaliptikus félelmeket azokban, akik az egyre „tökéletesedő” technikában a tovább már fokozhatatlan valóságérzés pusztító erejét, végítéletét látják. A festménynél előbb a fénykép, a fényképet megelőzi a mozgó film s végül az internet, a néző és a (szexuális) tárgy terének és idejének összekapcsolásával (pl. az élő közvetítéses szex esetében) legyőz minden korlátot. A közgondolkodás szerint így fokozódik a „részletek hallucinációja”[6], míg végül ki nem iktatódik maga a perspektíva. Valóban eltér az egyes médiumok megjelenítő ereje? A realitás-effektus nem pusztán idő függvénye-e, amelyet mindig és minden körülmény között az imaginárius egészít ki reálissá. Hatását tekintve nem ugyanazt nyújtotta-e a 19. századi pornográf akvarell, mint számunkra napjaink video pornói? Vagy nem tűnnek-e máris irreálisnak, sőt szurreálisnak a századelő *stag* filmjei, csupán attól, hogy a jelölő materialítása, a kópiák sérülései, karcolatai vagy a figurák gyors mozgása nyomán láthatóvá válik a médium materialítása, amit ebben az esetben nem tud elkendőzni a technikai fejlődés ideológiája.

Hogyan működik ez a teleológia a pornográf irodalom esetében?

Széplaky Gerda *Szégyen és erotika* című tanulmányában a következőként jellemzi Sade *Szodoma százhusz napjának* nyelvezetét:

„Sade-nál a beszélő alany a diskurzus fejedelme marad, aki a megnevezendő dolog és azt kifejezni hivatott nyelvi proposíció közötti határvonal szétrobantására tör: hogy a beszéd ne csupán a megnevezendő dolog felszínét érintse, az anyagtalan okozatokat, a tiszta történet és a történetek kombinációját; hanem a testek (a beszélő testek) örvénylő mélységeit is, a réseket, a vegyületeket, a nedveket, az ürülékeket [...] a beszédnek olyan szakadéka tűnik elő, amely az organizmus élő anyagát szólítja meg, közvetlenül, előidézve bőrünk borzongását, a vér gyors áramát, az izomrostok bonyolult remegéseit, a belek vonaglását. [...] A *Szodoma százhusz napjának* nyelvezete éppenhogy rombolni kívánja a nyelvi transzcendenciát (a bizonytalanságot, a misztikus hiányérzésből fakadó megnevezhetetlenséget, elmosódottságot stb.) kifejezni hivatott *irodalmisságot*. Sade pornografikus durvasággal felel az illuzórikus nyelv esztétikai túlkapásaira, >>kijátszva minden interpretációt, sőt minden szimbolizmust is<<.”[7]

Ha el is fogadjuk, hogy Sade ars poetica-jának részeként valóban megjelenik egy extra mimetikus törekvés, az csöppet sem argumentálható azzal, hogy a sade-i nyelvezet rombolja az irodalmiasságot. Széplaky szándékaival ellentétben ez a bizonyítási rend mégis azt implikálja, hogy a trágár szó hatványozott megjelenítő erővel bírma, képes megközelíteni, sőt át is lépni a nyelv korlátait. Széplaky téved, amiért azt feltételezi, hogy Sade vulgáris nyelve képes a megnevezendő dolog és az azt kifejező nyelvi proposíció közötti határvonal szétroppantására. Amikor Széplaky Barthes-tal egyetértésben azt mondja, hogy a márki kijátszik minden interpretációt és szimbolizmust, hasonlóan jár el, mint azok, akik az elemzésre-említésre méltatlan pornográfiát a szimbolikus renden kívülre helyezik. Maga Kristeva is leírja az abjekt, tisztátalan, fertőző jellegű entitások megjelenésével kapcsolatban, hogy maga a valós nem képes közvetlenül megnyilvánulni az abjektben, hiszen nem tud áttörni a szimbolikus renden, csupán megzavarni azt[8]. Másképpen fogalmazva, a jelölt sohasem képes a jelölő elé tolni magát. A két ellentétes előjelű, de ugyanazt eredményező szemlélet így megegyezik abban a negatív irodalmi teleológiában, hogy az író minél gorombábban, vulgárisabban, banálisabban fogalmaz, annál közelebb jut az egyszerű, élő anyaghoz. Mindenki érezheti egy ilyen nyelvi faragatlanságtól függővé tett naiv realizmusnak a viszásságait. A *pina*, *fasz*, *fos* stb. szavak semmivel sem állhatnak közelebb a nyelv határaihoz, mint tiszteletudóbb társaik.

Valójában több évezredes szómágia áll a nyelvi megjelenítéstől való félelem hátterében. Jól ismert tény, hogy különböző tabuk, nem kívánatos jelenségek, ellenség, rossz szellemek, halottak, nemi szervek nevének kimondása, „szó-

val érintése”, ahogy Freud írja a *Totem és tabu*ban [9] az archaikus társadalmakban, bizonyos esetekben napjaink fogyasztói kultúrájában is, tiltás alá esett, hiszen a nyelvhasználó könnyen megidézhetette a jelölő segítségével a jelöltet. Arról van tehát szó, hogy archaikus beidegződésekkel rendelkező nyelvhasználó számára, irodalmi közegben a *baszni*, *fasz* vagy *pina* szavak elviselhetlenebb közelségbe hozzák a nemi szerveket, mintha közösülésről, péniszről vagy vagináról esett volna szó. Így ez a nyelvhasználat számukra megint csak a pornográfia kérelhetetlen megjelenítő erejéről fog vallani. A mágikus szemlélet így játszik a realizmus kezére. Ezt a fajta mágikus cselekvéssort, illetve hitet nevezik az antropológusok szimpatetikus ritusnak. Például, amikor a jeruzsálemi templom főpapja szűkköt ünnepén vizet öntött az oltárra, hogy esőt csináljon, a hasonlóság a hívők szemében performatívavá avatta a rítust, a szimbolikus cselekvés valóságossá vált. Ennyiben tehát minden mimetikus művészet mágikus, szimpatetikus ritusnak tekinthető, hiszen egy analóg viszony egy teljes megfélemltetéssé alakul.

Érdekes megfigyelni, hogy a tabuizálás mágikus mechanizmusára milyen szervesen rá tudtak épülni a klasszikus, kognitív/fizikai szembeállításán alapuló esztétikák, melyek az esztétikai tapasztalatot a belső privilegizálásán keresztül a racionalitás és a spiritualitás növekedése felé szeretnék terelni. Az abjekt jelenségek, testtel kapcsolatos tabuk így nyilvánvalóan nem kaphatnak helyet ebben a rendszerben. Egy shustermani pragmatista, ahogy maga Shusterman nevezi, szomaesztétika számára, ahol a testi dimenziók, a befogadást kísérő testi reakciók éppoly fontos részei az esztétikai tapasztalatnak, mint a kognitívak, és nem konstituálnak ontológiai osztályt, természeti fajtát valamiféle változatlan szubsztantív eszenciával, ahogy a szépségről, a fenségesről stb. beszélnek a teoretikusok [10]. Egy ilyen esztétika keretei között nem működne az autoerotikus, öncélú alkotás vádja, amit sokszor megfogalmaznak a pornóval kapcsolatban, hiszen a testnedvek kibocsátása egy cseppnyit sem idegen a befogadás aktusától. Redundáns megkülönböztetni, ha valaki a katarzis következtében sír egy film alatt, vagy ha onanizál.

Az válik láthatóvá, hogy a nyelvszerűségtől eltekintő vagy eltekinteni kívánó realizmus, dokumentarizmus a pornó esetében nem ontológiai kategória, hanem egy sor egymásba illeszkedő szemléleti formának az együttese, a mágikusnak, a technikai-evolucionistának stb.. A dokumentarista szemlélet, a referencia autoritásának megőrzésére létrehozott, mesterséges nézési struktúra, melyet a film folytonos identitásának fenntartása miatt és gazdasági célokból működtetnek, hiszen ez a technikai médiumok értékesítéséhez használt fogyasztói ideológia alappillére. Így válnak eladhatóvá az LCD, majd az azt leváltó plazma tévék és így tovább. A film, de már a fotó dokumentarista jellegének konstruálása, il-

letve ennek érvényre juttatása a dokumentarista műfajok kikiáltása által a film identifikációját szolgáló konstruktum. Abigail Solomon-Godeau meggyőzően bizonyította *Dokumentum: Nicsak, ki beszél?* c. tanulmányában [11], hogy a fotó dokumentarista jellege nem ontológiai kategória, hanem történeti, ami abból látszik leginkább, hogy maga a fogalom sem egészen új kategória. Magának a megnevezésnek a permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, illetve a képekhez rendelt jelentések folyamatosan mozgásban vannak, kontextustól függően ugyanaz a fotó hol dokumentarista, hol nem.

Miért van szükség ennek a mozgásnak a lebetonozására a realitás-effektus cégérévé tett pornófilm esetében? Jól tudjuk, ha máshonnan nem, hát Wollentől, hogy a film extravertált ontológiájának a kialakítása azt a célt szolgálta, hogy a film identifikációját a referencialitáson keresztül tegye meg, vagy ahogy Hevesy István fogalmaz: „Az élet közvetlen reprodukciója naturalisztikusnak és a naturalizmus révén realisztikusnak mutatja a filmet és mégis a filmjáték egész eddigi története nem állt egyébből, mint küzdelemből a realitásért.” [12] A pornófilm és más egyéb dokumentarista műfajok fenntartása azt a célt szolgálja, hogy mindig bizonyíthatóvá váljon, hogy a film extravertált ontológiája létezik, identitása a többi művészettől markánsan elkülöníthető, hiszen semmi mással sem összemérhető a teljesítménye a referencia megszilárdításának a terepén. Nyilvánvalóan egy nyelvi megközelítés minderre képtelen, hiszen a nyelv, a jelölés, mint közös alap nem képes biztosítani a mindig identitászavarokkal küszködő film számára az elkülönülés lehetőségét a többi művészeti ágtól. A referencialitást tehát maga a filmes diskurzus hozta létre, hogy saját, kimerítő és koherens voltának látszatát biztosítsa, illetve hogy a referencialitás által felmutathassa a határait.

Ha elfogadjuk, hogy a film nyelvszerűen épül fel: feltehető az a kérdés utalhat-e ez a nyelv a referencialításra, vagy éppen a nyelv az feltétel, amely az anyagság, a referencialitás megjelenését lehetővé teszi.

A pornófilm léte tehát paradox, egyfelől a film extravertált ontológiájának a szorításában nagyon is behatárolt az, hogyan fogadjuk be, illetve használjuk fel, másfelől mégis hasznos a rendszer számára, hiszen folyamatosan annak biztosítékát nyújtja, hogy a film, mint olyan, létezik.

- [1] Mitchell, W. J. Thomas: Mi a kép? (ford. Széchenyi Endre) In Bacsó Béla (szerk.) *Kép - Fenomén - Valóság*. Kijarat Kiadó, 1997. 339.
- [2] André Bazin: A fénykép ontológiája. (ford. Baróti Dezső) In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 23.
- [3] Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. (ford. Józsa Péter) In *Filmtudományi Szemle*. 1981/2.
- [4] Wollen, Peter: A két avantgárd. (ford. Müllner András) In *Apertúra* 2006/tél. [2.szám], <http://apertura.hu/2006/tel/wollen/> (2007.12.10)
- [5] Lyotard, Jean-François: Mi a posztmodern? (ford. Angyalosi Gergely), *Nagyvilág*, 33. 1988. 421.
- [6] Baudrillard, Jean: Pornó-sztereó. (ford. Ladányi István) In: *Ex Symposition*, 1992/ 1-2. 4.
- [7] Széplaky Gerda: Szégyen és erotika. In *Literatura*, 2001/4. 379.
- [8] Kristeva, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. (ford. Kiss Ágnes) In *Café Babel*, 20. 1996. 169-170.
- [9] Freud, Sigmund: Totem és tabu. (ford. Pártos Zoltán) In Sigmund Freud: *Tömegpszichológia és más társadalomlélektani írások*, Budapest, Cserépfalvi, 1995.
- [10] Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika*. (ford. Kollár József) Kalligram, Budapest-Pozsony, 2003. 118-119.
- [11] Solomon-Godeau, Abigail: Dokumentum: Nicsak, ki beszél? Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. (ford. Rádai Gábor) In *Ex-Symposition*, 32-33. 2000. 66.
- [12] Hevesy István: A filmhatás realizmusa. In Gelencsér Gábor (szerk.): *Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*. Korona Kiadó, 1998. 11.

Bacsa Gábor: „Mind összetettebb, mind egyszerűbb”

Benes József életművéről

„Olyan, mintha a gondolkodás élménye csupán e három gondolat térben való elhelyezkedésének a vázlatát tartotta volna meg elmém-ben, de ugyanott eltüntetette azt, ami-re e vázlat vonatkozott.”

Nádas Péter

„A rajzolás nálam központi kérdés. Abban az értelemben, hogy minden, ami van, roncsolódik. [...] Az a tudat van jelen nálam, hogy minden lényegi dolog szétesik, szét-hullik. Közben azért létezel, hogy próbáld nem széteresztetni a dolgokat. Ez olyan, hogy aki szépen tud beszélni, még inkább vigyáz, hogy ne essenek szét, ne repüljenek el a szavai.”

Maurits Ferenc

A képzőművészet, és vele a festészet produktumainak utóéletéről, amiatt, hogy azok „az észlelthez, vagyis a meghatározhatatlanhoz kötődnek”[1].[2], leginkább a kontemplatív, szemlélődő, de főleg interaktív befogadói közelséget lehet elképzelni. A „miért?” és a „miért így?": a retorikát firtató kérdések és a rájuk adott válaszok is ennek megfelelően születhetnek. Amennyiben az ún. interaktív retorika Kibédi Varga Áron hiányolta[3] vizsgálata során sor kerülne a hagyományosan az irodalomtudományban megállapított retorikai működések és transzformációjuk kérdéseinek tisztázására, úgy a szó elsőként valószínűleg a figuralitást

és tropikusságot (mint a nyelv széles körben lényeginek gondolt szervezőerői) tárgyaló gondolatmeneteket illetné.[4] Benes József sokak által az ún. újfigurációhoz sorolt életművét pásztázó tekintet festészete *figuráit*: alakjait és alakzatait veszi szemügyre; a „túlértés”/„agyonértés”[5] hasznát tekintve változó megítélésű, a fentiek (l. meghatározhatatlan) ismeretében azonban egyeduralkodónak mondható eljárása pedig a szemlélődés munkamódszerét, szabadságát és inspiráció-üzemanyagát szolgáltatja.

Benes József munkásságának nincs vezérmotívuma. Vagy sok van. Több alak, figura ismétlődik, és alakít ki az életművön belül egyfajta motívumhálót. Úgy is lehetne mondani, hogy az egymás variánsaiként felbukkanó alakok kiindulási alakzatba szerveződnek, és az alább ismertetett módon felveszik a „szemlélődésre felszólító, érzelmeket keltő” életmű-alakzatot. Az átmenetiség, a „work in progress” gondolata most az Áldozat című képekre mutat, először is az 1965-ös linómetszetre. Az itt látható kicsavarodott fejű alak egy domboldalon hever, távol a domb útján, a domb dinamizmusában, áramvonalában álló autójától. A figura ezen körülmények között ölt(ött) testet, és aszimmetria, deviancia jellemzi. A kompozíció részeinek egymáshoz való viszonya emlékeztet arra a viszonyra, mely a nyelv egészét átjáró figuralitás ismeretében a nyelv elemei között feltételezhető. Egy figura létrejött a nyelvhasználatban, a gondolkodásban azt jelenti, hogy valamely nyelvi elem kikerül a nyelvi produkció szokott dinamizmusából, és elfordul a konvenciótól, annak céljától és útvonalától. A „trópus” kifejezés alapját képező elfordulás lehet metaforikus, metonimikus vonzás eredménye. Benes képen a figura áldozatként való elgondolása a csábító lehetőség, és – mivel nem látjuk máskor, máshogy – úgy tűnik, alak, figura csak így, csak ebben a sajátos baleset-helyzetben ölthet testet. Az 1993-as szénrajzon (ki)bomló alak múmiaszerű test, amely – legyen bár mintázata révén is a környezettől elkülönülő, sőt talán elkülönüléséért múmiaszerű jelenség – itt-ott elveszti körvonalait, s a test saját környezetévé kezd válni. Szénrajz a technikai adat a cím mellett; azt is lehetne mondani, hogy a kép szén(rajz): ami a biológia szerint történik az élőlényekkel, az a képen is megfigyelhető. Nincs más a képen, csak szén, néhol több, máshol kevesebb. A kép szén, alak és környezete pedig szénminta, az anyag alkalmi elrendeződése. A kétdimenziós „jelenetnek” a háromdimenziós jelenségekkel való (a kémiával igazolható, biokémiát megidéző) rokonsága bukkan felszínre. A rajz a figurán, a kontextuson és az anyagon keresztül mesél az áldozat-létről, és fordítva: az áldozat-motívum felszínre hoz bizonyos kompozicionális elképzeléseket, ars poeticát. Paul de Man a figuratív illúzió és defiguratív potenciál harcát tárgyalva hasonló helyzetről beszél.

Ezek a figurativitást-metafiguralitást mindenben meglátó fejtegetések számtalan másik Benes-kép megfigyelése révén folytathatók. Az egyik legkézenfekvőbb irányt a Gólem-képek jelzik: a gólem-motívum/-téma hagyományosan is felidéri a produkciót, a természetnek saját anyagával történő megváltoztatását firatató gondolatokat. De lehetne a szegedi ÁNTSZ-épületben látható *Bakteriofág* című „nagyformátumú” tűzzománcot is említeni, ahol a magát a környezetből élte-tő, építő, a környezetet ily módon átalakító *baktériumölő vírus* sajátosságai vezetik a metamorfózis analízise felé az arra fogékony befogadót-kutatót.

Általában fontos tisztázni azt is, összeegyeztethető-e a vizsgálat módszere a bevett gyakorlattal, valamely gondolkodástörténeti kontextussal, illetve: van-e egyáltalán ilyen. (Miközben) Az interpretációk szándékuk szerint – legyenek mégoly önreflexívek – igyekeznek a tárgyukkal homogén konstellációt alkotni, ezt azonban, nem azonos struktúrák lévén, csak úgy képesek megvalósítani, ha közben megváltozik saját maguk és tárgyuk identitása, tulajdonságai (mert kontextusa is). Ha ez mindig így van, bármely kutatás újdonsága és hasznosan rendhagyó célkitűzése (a kontextualizáláson túl) az lehet, hogy a szükségszerű eggyébomlás siettetése helyett igyekezzen megörökíteni az állapotot, melyben alak (életmű, műtárgy) és környezete (a felvázolt kontextus) még éppen egymás figurájaként érzékelhető. Az over-interpretátor ilyen megkötésekkel a lehető legtöbb alak – akár téves – regisztrálását is elfogadja, amennyiben azok addig lehetetlennek tűnő tanulságokkal vagy esetleg inadekvát, de produktív perspektívákkal szolgálnak. (vö. Benes *Feltárás* című képével az Ex-Symposion gonosz-ság-számában)

A meg-, illetve kitalálni (*figure out*) kívánt kontextus egyik eleme Rényi András Warburg- ismertetése. Az Aby Warburg elméletében vázolt három történeti stádium második, köztes elemét bemutatva Rényi a következőket mondja a képekről, szimbólumokról:

„A képen ugyanis az ember mimel, noha nem révül bele a hasonlóságba – és bár gondolkodik, mégsem absztrahál. A Pathosformel szó összetétele és jelentésárnyalatai is ezt a kettős dialektikát fejezik ki: egyfelől spontán felindultságra utal, amely már többé-kevésbé szilárd alakot öltött; másfelől olyan ismételtető formasablont jelöl, amelyben mégis eleven

energiák szunnyadnak és várnak arra, hogy fölszabadulhassanak.”[6]

Illetve korábban, a pátoszformulát definiálva:

„... inger és reflex olyan rögzüléséről van szó, amely az ismeretlen fenyegető erők formalizálásából és bizonyos minőségeinek ismétlődő utánzásából ered, s amely találkozás során a szubjektum a vele való mimikus azonosulás révén mintegy magához igazítja, interiorizálja az idegent.”[7]

Rényi Warburg-értelmezésében a pátoszformulák a tudat (újra-meg-) újra-hasznosítható, támadólag-önvédelmi eszközeiként jelennek meg. Szilárdságuk „többé-kevésbé” jellege biztosítja a tudat számára, hogy képeit amorf szerszámokként a változatos helyzetek kívánalmainak megfelelő funkcióban, minőségben használhassa. Egy életmű vizsgálata számára így a tekintetet megakasztó hasonlóságok az adott korpuszt nehezen kiharcolt, ingatag, ideiglenes konzisztenciájában jelenítik meg: a rend éppen ellentmondásosságának, instabilitásának és az ezek jelentette dinamizmusnak köszönheti létét.

Nietzsche a *Mi, filológusok* című korszerűtlen elmélkedéshez írt egyik vázlatában [8] a görögökről beszél, ismertette számos jellemzőjüket. A felsorolást olvasva azonban úgy tűnhet, hogy a görögök legfontosabb tulajdonsága a következetlenség. Azért az „azonban”, mert ez a jegy kétségessé teszi egy jellemző-lista felállításának hasznosságát. A beszélőnek a jellemzettekhez és feladatához: magához való ambivalens viszonyát mutatja, hogy mégis lejegyzí a többi karakterisztikumot is. Az pedig, hogy a beszélő ilyen módon, gondolatait szétterítve, töredékesen hozza létre küzdelmeinek lenyomatát, írásának lírai jelleget kölcsönöz, és megfoszt a lehetőségtől, hogy vitatkozzunk a görögökről adott jellemzésével. A görögök alakjának, figurájának lírai, montázszerű érzékeltetése révén az alkotóelem-figurák egyben-szemlélhetők lesznek, és – ami most fontosabb – körvonalaik együttállásban, kereszteződésében, a másikat ellehetetlenítő, értelmetlenítő vagy éppen értelmessé tévő elhelyezkedésében a beszélő görögségképe mint konstelláció lesz megfigyelhető, és – ahogy a jelen fejtegetés példája mutatja – az írás mikéntjének magyarázata (ok, cél) is. Összefoglalva: Nietzsche, aki a nyelvet, gondolkodást állandóan alakulónak gondolja, úgy ír, mintha nem egy (db.) görögségképe lenne, vagy mintha (főleg jó lelkiismerettel, definícióban rögzíthető) nem lenne egyáltalán. Tudja, hogy bármi ehhez hasonló csupán görögségképeinek egyik változata, variánsa, figurája lenne, amely nem lehet azonos

„Nietzsche görögség-képével”. [9] Ráadásul az írás tele van intertextusokkal, kommentárokkal, így is erősítve az autentikus ábrázolás lehetetlenségének érzetét. (vö.: „[...] csak hogy ez az (önmagát megnevező, létrehozó) Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én, melynek ábrázolásai során a lírai génusz a dolgokat egészen e lényegi alapjukig átlátja.” in.: *A tragédia születése*. 51. o.)

Mindezeknek megfelelően az írásban szereplő „önlegyzés” fogalma újabb hívószava lehet a Nietzsche-írások beszélő-központú értelmezésének.

„Egy olyan politeizmushoz, mint a görögöké, sok szellem kell...”, különösen, ha – ahogyan Nietzsche a régebbi népekről mondja – a régiek „életének tényszerű alakjaiban tömörre sűrűsödött elképzeléseket látni”. Feltételezve, hogy az „istenek” egymáshoz való viszonyát, ennek szabályrendszerét felismerni komoly szellemi teljesítmény, az isteneknek önkényességet és következetlenséget tulajdonítani még nagyobbnak tűnik, hiszen mire valaki képessé válik valamely meg nem értett, szokatlan jelenséget a rendszer szükségszerű, ám megjósolhatatlan előfordulását elemeként vagy éppen kuriózumként „azonosítani”, számtalan számításon kell átrágnia magát. Talán mégis inkább arról van szó, hogy a „tömörre sűrűsödött elképzeléseként” is elgondolható alakok bizonyos értelemben kapcsolattípusok. (teurgia=teomachia?) A Nietzsche-szöveg saját magán modellezi a görög teomachia alakjainak metonimikus utalását születésük mikéntjére-miértjére.

Tolnai Ottó idézi Nietzsche egy a teljesség hiányához, inautentikussághoz, látszatszerűséghez kapcsolódó gondolatsorát: „a festészet a tarka bizonytalanságok birodalma, a látszat Olümpusza volt.” [10] Nietzsche szerint az „élet művészetéhez”, melynek nagy művelői a görögök voltak, az kell, hogy „bátran megálljunk a felületeknél, a redőnél, a bőrnél, imádjuk a látszatot, higgyünk a formákban, a szavakban, a látszat egész Olympusában! Ezek a görögök felületesek voltak – mélységből.” [11] A Tolnai által művészeti vonatkozásúvá idézett gondolat projektuma: „tömörre sűrűsödött elképzelések” metaforikus alakjai népesítik be az életet, életművet – vagyis felépítik azt. Ez a világ azonban egyre népesebb, s közben mégis otthonosabb lehet. Ahogyan Tolnai Benesről mondja: „mind egyszerűbb, mind összetettebb”. [12]

A görögség „mint olyan” tárgyalása, azaz gondolatmenete egyik figurájaként ismertetése, ugyanakkor következetlenségének állítása az alak definiálhatatlanságát posztulálja. Mindezek miatt a nietzschei elbeszélő „tényszerű görögség-alakja” saját (immár többszörfé, montírozó, legfeljebb közelítő jellegű) gondolkodásának metaforájaként is elgondolható. Ez a Warburgról mondottak fényében azt jelenti, hogy az (olykor következtlen) istenek képei kvázi pátoszformu-

lakként állnak a gondolkodó rendelkezésére, lényegi tulajdonságuknál fogva téve lehetővé, hogy az újabb és újabb kontextusokban biztosan, ismerősként lehessen mozogni.

Bujdosó Alpár és Megyik János 1974-ben a művészeti jelenség lényegéről alkotott elképzeléseiket tézisekben összefoglaló, *A semmi konstrukciója* [13] című szöveget jelentetett meg. A Magyar Műhely-csoport két tagjában erre az időre kikristályosodó, a következő időszakban látenszen vagy konkrétan hatást gyakorló gondolatok központi fogalma a „megfogalmazhatatlan” vagy más szóval a címben jelzett „semmi”.

1. A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla.

1.1. A megfogalmazhatatlan nem anyagi, a megfogalmazás eszközei elsősorban anyagi természetűek. Anyagi jellegű a forma, a szín, a hang, a szó. Minden, amit érzékszerveink közvetítésével tapasztalunk. Ebben az értelemben a valamilyen formában közölt gondolat is anyagi, éppen a közléshez szükséges megfogalmazás anyagi minősége miatt.

1.1.1. Mivel kizárólag anyagi eszközök állnak rendelkezésünkre, és a megfogalmazhatatlan nem anyagi, e minőségi különbség miatt élünk a megfogalmazhatatlan megjelöléssel. Ugyanígy beszélhetnénk gondolhatón-túli alanyról, vagy akár a semmiről. Ebben az értelemben a «semmi» nem azonos a nincs fogalmával.

A Nietzsche-gondolatmenetnél már felmerült a kifejezhetetlenség, pontosabban a kifejezvényt-elszalasztás gondolata. Az imént idézett gondolatsor azonban nem a figurativitással magyarázza az elhalasztódó megragadás jelenségét. Hogy mégis hogyan illeszthető bele az eddigi problematika tárgyalásába, arról a következő pontok szólnak:

„1.3. Úgy tűnik, hogy az általunk ismert eddigi módszer az ellentétekben való gondolkodáson alap-

*szik. Általában két vagy több ellentétes gondolhatón
innen alany feszültségbe állításáról van szó. [...]*

*1.4.1. Ellentétesek azok a dolgok, melyek közül az
egyikre vonatkozó állítvány a másikra nézve tagadó.
Ez az elv még akkor is érvényes, ha két vagy több do-
logról csupán annyit állíthatunk, hogy «ez nem az,
hanem». Ez a többpólusú gondolkodás alapvető tör-
vénye [...]*

Az „ez nem az, hanem” az „egész nyelvet átható figurativitásnak” is alap-
törvénye, vagy ha úgy tetszik, más megfogalmazása: az ehhez való viszony függ-
vénye a nyelvi kompetencia milyensége, a rutin és alkalmazkodóképesség. Ha
valaki valamely elemet egy korábbi módosulásaként (:amannak) és a többihez
való viszonyában lát, ráadásul azt is érti, hogy „ez miért nem az, hanem”, az a
művészeteket és a nyelvet is az idézetek szerinti dinamizmusában látja. Ha vi-
szont tisztában van a csak alkalmanként, csakis egyes helyzetekben adekvát
funkciókkal, világos lesz az is, hogy a megtapasztaltak nem metaforikusan, vala-
mely hasonlóság okán, hanem metonimikusan, egyes, egyedi, eseti érintkezések
révén utalnak a rendszerre, melynek részei. Nem lényegről, hanem formáról, a
körvonalakról szerezhet információt. A szerzőpáros, Nietzschehez hasonlóan,
ok(-)os következtetlenségek, első ránézésre ellentmondásos, ám megokolható, így
oldékony feszültségek jelenlétében, illetve azok dekonstrukciójában látja a meg-
közelíthetetlenségében létező, megragadhatatlan komplexitás megközelítésének
kulcsát. *„A nem-anyagi természetű alanyok érzékszerveinkkel közvetlenül nem ta-
pasztalhatók.”* Nietzsche görögjei például valóban nem tapasztalhatók, ám szin-
tén csupán közvetlenül nem. *„Valószínű, hogy ezekhez az anyagiakból való elvo-
natkoztatás útján jutunk.”* *„Az eddigiek szerint tehát a gondolkodás nem ellenté-
tes elemeit a közvetlenül nem tapasztalható (nem-anyagi) alanyok között kell ke-
resnünk”*. [14] A szöveg későbbi pontján az is kiderül, hogy ezek a „nem-anyagi”
alanyok is – státusuknál fogva (alanyok) – kapcsolatba, összefüggésbe hozhatók
egymással. Ez az adalék azért fontos, mert eloszlathatja annak gyanúját, hogy a
fentiekkel való párhuzam hibás. A gondolatmenet ugyanis ezek szerint nem fe-
ledkezik meg arról, hogy az akár egy műben, akár életműben megjelenő intertex-
tualitás jelentés-, de inkább: feszültségképző potenciálja is alapvető erő.

A

Szombathy Bálint, a vajdasági képzőművész és teoretikus, az akkori kortárs művészetelméleti koncepcióját *Az egzisztencia metamorfózisa* című esszéjében [15] ismerteti, ám nem elsősorban a szavak, hanem mintegy az érzékek retorikájának felvázolásával. Az ún. korszerű figuralizmusról gondolkodva mondja: „*A termékeny fantázia az érzékelés és az elméleti-gyakorlati értelem között kell, hogy relézést végezzen*”. Majd: „*Az egyén eszméinek tolmácsolása érdekében sokszor az anyagi tapasztaláson kívül eső eszközök megteremtésére hajlamos, leginkább a tömeghangulatot viszi színre az egy ember látószögéből.*” A nem-anyagi kifejezőeszközök gondolatának újramegjelenése a Bujdosó-Megyik-féle elgondolás elemzésének adalékául kínálkozik. Abban is rokon Szombathy koncepciója a fentivel, hogy benne a művészeti (nyelvhasználati) tevékenység nem valamely gondolati jelenség kifejezése, rögzítése, megragadása. Ott megközelítésről, híradásról van szó, itt relézésről. A relé mint különböző struktúrák között per definitionem jelátalakítással, fordítással, interpretációval kapcsolatot létrehozó eszköz funkciójuknál mint lényegi meghatározottságnál fogva elválasztott struktúrák együttműködését teszi lehetővé. Együttműködésről van szó ugyanis, amennyiben pl. az elméleti-gyakorlati értelemben változás megy végbe az érzéki tapasztalásról szerzett adatok nyomán, vagy az érzékek, hozzáférést szerezvén a tudati struktúrákhoz, irányítottak, szervezettek, fel- vagy lefokozottak lesznek. Bajos azonban a Szombathy- és a Bujdosó-Megyik-féle elgondolás között összhangot találni fogalomhasználatuk egy részében. Nem tudni ugyanis, hogy a fantázia, a gondolhatón-túli alany, az érzéki tapasztalások és elméleti-gyakorlati értelem fogalmai hogyan viszonyulnak egymáshoz, megfeleltethetők-e egyáltalán egymásnak. A párhuzam fenntartása mindenesetre hasznos, hiszen fogalmi keretet jelent bármely életmű kutatása számára, valamint helyet, melyben a felmerülő problémák fellelhetők, és melyre kései felmerülésük vagy hasonlók jelentkezése során hivatkozni lehet.[16]

B

Szombathy egy a vajdasági magyar festészetet bemutató írásában Sáfrány Imréhez érkezve kiemeli a festő egyik fő motívumát, a számtartóvíst, valamint ennek „*duális természetét*”[17]. Az útszéli gaz két jelentésnek felismert tulajdonsága: szűrőssága és a megfelelő eljárással kinyerhető hallucinogén hatása. A délvidéki magyar festészetet tárgyaló diskurzus leggyakoribb fogalmai a provinciá-

tás (a számártövis útszélén, marginalításban nő) és a rút kategóriája (a tövisek (szemet) szűrnak, maga a növény pedig nem szép a hagyományos értelemben). Az utalásnak az eddigi gondolatmenet szempontjából azonban a hallucinogenitás a hasznosítandó, fontos momentuma. A módosult, nem hétköznapi tudatállapot itt is kiemelt szerephez jut, sorsdöntő aktusnak adhat helyet. Sáfrány, aki Benesnek barátja és mentora volt, a marginalitás, az elidegenítés és a hétköznapiságtól való elrugaszkodás tulajdonságainak megjelenítőjét vagy inkább emlékeztetőjét látván a számártövisben, életművében való ismételt megjelenítésével toposzá emelte azt, és színre vitte a gondolatmenet metamorfózisait. Mindebben talán a rút, a provincialitás stb. gondolhatón-túli alanyainak feszültségbe állítását lehet látni.

Végül egy valamelyest távoli gondolatmenet jut szóhoz, felhívni igyekezőn a figyelmet a fentiek lehetséges tárgyalására egy interdiszciplináris kontextus keretein belül. A megfogalmazhatatlan, a tudattalanul működő gondolkodásmódok, a személyes mitológiák testtel, anatómiával való összefüggéseire Reay Tannahill a *Flesh And Blood* című könyvében hívja fel a figyelmet. A természeti népek és emberelőtti emberek szimbolikus gondolkodásának szinte megjósolhatóan biológiai irányáról és rend-szerűségéről a könyv bevezetője szól. A babiloni Marduk-mítoszt eleveníti fel, melyben az ősi, ember nélküli időkben az istenek harcoltak egymás ellen. Marduk, Tiamatot legyőzvé, feldarabolta, és részeiből megalkotta az eget, majd lefejezte, és a kiömlő vérből megformálta az embert.

„This conviction that the world itself had been created from the flesh and blood of the gods reflected early man's belief in the magical properties of the elements that constituted his own being. From almost the first moment when he formulated the question 'why?' ... he had begun to shape ideas about the association between life and death, flesh, blood and spirit, that were to remain embedded in the human subconscious throughout all succeeding centuries.” [18]

Az idézett részben a szerző nem kevesebbet állít, mint hogy a korai ember világmagyarázó elgondolásai például a jelen dolgozat gondolkodását is meghatározzák. (*Always they were implicit in everyday speech.*) Az értelmezés, a rend világban való felfedezésének igénye test és szellem, istenek stb., valamint az

ezek megfoghatóvá, kezelhetővé, tárgyalhatóvá tétele érdekében megalkotott szimbólumok nyelvének létrehozásával elégtételt tett ki. (Ez például Aby Warburg kígyóritusról szóló előadásában is elhangzik.) Vannak-e a darabolással, kannibalizmussal rokon, jelenleg ható hajlamok, illetve mit mondanak az előképek?

„In the few thousand years preceding the neolithic era even cave paintings became more efficacious if the pigment used was blood.” [19]

„Every body represented not only a formerly living being, or even a potential source of food. It was also a powerhouse of blood, or life-essence, and of flesh, or strength.” [20]

Aby Warburg a vizsgált képeket gyakran „dinamogrammnak”, „energia-konzerveknek” nevezi, valószínűleg a sablonok változékonysága, alkalmazkodóképessége és emlékezete, emlékei, hozománya miatt. Egy festészet istenei-teremtői talán ugyanígy szolgálják fajuknak, világuknak a továbbélését.

Fantázia

A YouTube internetes portálon megtekinthető néhány gyümölcsrothadást, állattetembomlást rögzítő videófelvétel. Az egyikben egy malac tetemét bontják az abból élő férgek, legyek. A felvétel elejétől fogva látható a tetem körül egy habkönnyű, apró, rózsaszín golyókból álló „kerítés”. Idővel kiderül, ez a vonal indikátor, jelzőkészülék: változása a malactestnek a bomlás során kiszélesedő kerületét jelzi. *Fantasztikus* a fentiekkel való hasonlóság: a figura bomlva-szétterülve átalakítja magát és környezetét, a dolgozat pedig, kijelölve a teret, majd elhelyezve benne rózsaszín golyócskáit, hírt hoz a bomlás állásáról. Idővel csak a golyók maradnak, eltolva, kitolt helyükön; a legyek, miután átfalták, -alakították a képet, eltűnnek.

Benes József *Fóliaház-táj(i)* című képe különös színhasználatával a szürrealitásról, ennek édeskészségéről mesél. A fóliasátrak szürreális színűk, tónusaik miatt még a szokásos, halvány körvonalait sem mutatják a belül fejlődő (vagy éppen haldokló) terményeknek. Csak azt tudni, hogyan jelennek meg egy sajátos, fakórózsaszín közegben: átláthatatlanná válnak, szürreális, ismerős-torz felületté, melyet a fény játéka bizonytalanná, többértelművé tesz. A perspektíva a korábbi

Tisza-képeket idézi, melyekben a láthatáron eltűnő folyó hegyes, háromszögyszerű alakot vesz fel, s melyeket így négy, egy csúcsban találkozó háromszög darabol. A két csúcs-part a két fóliásátor, a néző pedig a közéjük szorult folyóban áll. Esetleg ő maga a nyúlványát szemlélő folyó.

A két fóliásátor csak felületként, látszatként mutatkozik, melyekről az árnyalás jellege miatt nehéz megállapítani, hogy a fóliásátrakra jellemző, a *száknál* is megfigyelhető homorú gyűrűk tagolják, vagy a *férgekre* jellemző domború szelvények. Ismét az *Áldozatnál* megfigyelt jelenség mutatkozik: a környezeti meghatározottságok, a szemlélő (révén) átmenetivé teszik a közéjük tévedt alakot, és a kialakuló játék miatt minden másodperc az átváltozás előtti pillanatnak tűnik. Fóliaház-táj-részletet vagy fóliaház-táji férget lehet a képen látni? A bent zajló folyamatok terméke, esetleg mellékterméke (pl. gáz) feszíti a sátrat féreg alakúvá? A féreg testfelépítésének köszönhetően minden egyes testhelyzet a továbbhaladás legmegfelelőbb kiindulópontja. A felületbe, látszatba vetett hit, melyről Nietzsche beszél, a fent mondottaknak megfelelően a valóság helyett megjelenő látszatba vetett hit.

A fólia-kanyon folyam(atok) kerete, örök kontextusa. Az igazán homogén elemek, atomjaikig megkülönböztethetetlen, megismerhetetlen eredetű, helyüket, alakjukat állandóan változtató jelenségek minél messzebb folyásához, láthatatlan kimenetelű térhódításához pseudo-homogén – pseudo-heterogén partok aszisztiálnak. Ez pedig szintén látszat, mégpedig a fóliaház-tájé.

Az egyéni konstruktum, a tömörre sűrűsödött elképzelés mint látszat (-Olympus) mögé rejtőzik a szemérmes Természet. Mintha a *Tájkép* (1993, vegyes technika, 51x70 cm) kapcsán a fantázia azt árulná el a Természetről, hogy a hozzá ambivalens módon viszonyuló, a látszatszerűségről tudó szemlélő számára is csupán látszatként: noha már a látszat látszataként mutatkozik. A Természet szemérme meg is jelenik, mégpedig – a nyelvvel való flört eredményeként – egy tájképpé áttűnő női szemérem(domb, és -ajak)ként. Flórtról lehet beszélni a szemérem kerülgetése, illetve perverzióról a hangsúlyeltolódás okán. A rendhagyó asszociációkra irányul a figyelem, a figurációra, melyben a szemérem tájelemmé tűnik át. Az életmű Természetének talánya, hogy komolyak-e a szándékok, hogy megszűnik-e valaha a játszadozás. Semmit a „kéznek”! – szól a kényszerű perverzió maximája.

Ennek a képnek kapcsán ugrik be, de tőle eltekintve lesz nyilvánvaló, hogy a benesi szériákban nem sok szerep jut a kéznek, sőt: mintha funkciós lenne a kéz lábak jelenlétével szembeni hiánya. Az, hogy sok Benes-figurának, de főleg a sorozatok alakjainak csak lába van, arra látszik utalni, hogy a figurák lényegi, létrehívó tulajdonsága a helyváltoztatás. Ahelyett, hogy valamit (kézzel) tennének,

csak mozognak, csak a mozgást „csinálják”, mégpedig az egyik kontextusból egy másikba történő elmozdulást. Benes 2006-os sorozatában olyan csak-lábas alakok mutatkoznak, melyeknek háterükön kívül felületük, öltözkük mint kontextus is változik. Az alakoknak csak testfelépítésük hasonló, felületük, öltözkük már különbözik. A figurák olykor instrumentumként (pl. szaxofon), olykor hatalmas végtagként mutatkoznak (l. a harisnyás, behajlított végtagra emlékeztető alak képét (*Figura*, 2003. digitális nyomat, vászon, 180x80 cm)). Test mint testrész, mint test-látszat, mint valamely cél elérése érdekében használt eszköz, manőken. Ez a sorozat többi tagján folytatható bemutatás a funkciót mint figuraelkülönítő elvet tartja szem előtt, így a benesi figuráció működési elvéül az alakok funkcionális anatómiáját, új felületek produkálása kapcsán pedig a tudományos-fanasztikus alapozású funkció- és képességlehetőségeket állítja. A súlyfölsleg-sorozat alakjainak is csak lábuk van, és az előbbiekhöz hasonlóan néha ezeken is lehet férfi nemző-, pontosabban szaporítószerveket, melyek láttán felvetődik a kérdés: ezek egymást csinálják? Feltéve, hogy igen: figurákként, folyton-kontextualizáltan fajfenntartásuk per definitionem biztosított.

A *Halottak hallgatása* című kép (1990, vegyes technika, 156x80 cm) szintén a titkolódzó, rejtőzködő (látszat)felületet állítja középpontjába, amikor egy – a például a temerini razzia borzalmait felidéző – „varangyszín” arcot, összevarrt szemeivel és szájával, hallgatásra kényszerülő alakot mutat. A *Báránok hallgatnak* mintájára talán feladatot lehetne meghatározni a megcélzott hallgatás elérése érdekében: a nyugalom elérhető, ha bizonyos rítusok, eljárások felfedeződnek, lelepleződnek, értelmeződnek. Biztos, hogy a halottakat jelképező alak arcát lehet a képen látni? Lehet, hogy a halottak hallgatója, hallgatása gondolható el a fenti paraméterek segítségével. Egy az Ex-Symposion gonoszság-számában található kép egy ugyanígy megcsonkított gyermekarcot mutat, melyen az arc már mosolyog. Lehetséges, hogy örül? Talán a varratoknak? Mosolygás közben érte a halál? Egyáltalán: halott? A kérdésekre valószínűleg nem adható megnyugtató válasz, a bevarrt szemű-szájúság státusa és szerepe pedig, az előbbi képpel való összevetésben, bizonytalan. Benes ezen halottait csonkítottnak teremti, hallgatag halottakat gyárt. Hallgatásuk lehet milyenségük magyarázatának elhallgatása, varrataik a hallgató felület látványos, figyelmet csalogató mintái, melyek nemcsak az adott felületen belül, hanem több távoli felület között is rögzítést jelentenek. Akárhogy is, a kép különböző értelmezései mind felidézik az ökonómia, gazdaságosság gondolatát.

A rögzítés metonimikusan működik, az öltések előfordulásai az emlékezet rekeszeit húzzák össze, új, komplex tereket nyitva meg. Létrejöttüknél valószínűleg metaforikus működések is megfigyelhetők. A varratok fűzők madzag-mintá-

zataiként való megjelenése hasonlóság felismerésén alapulhat, ahogyan a holdbéli táj rügyezését visszafogó elem is az öltés reminiszcenciájaként értelmezhető. A figurativitást szem előtt tartó olvasás számára metafikcionális tanulságokat is hordoz a varratok követése. A burjánzó, féregszerű, agyonhízott alakokat fűzőkkel, varratokkal egyben tartó akarat a dolgok szemlélhetősége érdekében próbál alakot tartani, a figuragépek program-/ természetszerű átalakulását késleltetni. A dolgozat bevezetőjében előrebocsátott szándék, miszerint a vizsgálat igyekszik a törvényszerű folyamatok és a kontempláció törvényeit és állomásait megörökíteni, most, a vizsgált életmű vélt törekvéseiben látszik rokonra találni. Az életművet azonban magasabb szinteken is egyben kell tartani: a *Pannon Babel* építményét huzalok rögzítik a talajhoz, de úgy, hogy közben egyben is tartják a fóliasátor építményét. Ez pedig, kötöttségei miatt, haladni kénytelen, felülete a meghatározott irányban lesz egyre nagyobb kiterjedésű. Az öltések, huzalok teste(ke)t öltének, testté öltének. A bakteriofág módjára tért hódító varratok duzzasztják – jobb híján – előre a sátrat, ám amiatt, hogy tapadókorongszerű pneumatikával ragadnak meg új megfertőznivaló kialakítandó területeket, az is jellemzi őket, ami Tolnai elbeszélőjének mozgását: idővel megszüntetik a kapcsolatot, és egy újat célba véve elhagyják létezésük terét. Erre emlékeztetnek azok a Benes-képek is, melyek keretét egyik oldalon eltörli az (életmű mint) figura: a képzőművész megteszi, amit lehet, hogy minél nagyobb komplexitást mutasson (elhagyja a keretet), de a katalógus, a tér, az idő, az élet produkálni igyekszik valamit. A valami pedig határolt, keretes jelenség. A *Gerincferdülésben* (1982, szerigráfia, 60x31 cm) is olvasható ennek kifejeződéseként, azzal a megjegyzéssel, hogy ott a sérülés nem csupán a csonkításban jelentkezik, hanem a hirtelen növés következtében és a keret ellenható ereje hatására kialakuló tengelyferdülésben is. A *Fejvarrat* (1987, vegyes technika, 120x85 cm) példázza legjobban az eddigi tanulságokat: a varratok itt a tudást, tudatot tartják össze. Úgy jöttek azonban létre ezek az öltések, hogy itt-ott betűket, írásjeleket formálnak. A médiumok többjelentéssége esetleges és kétes igazolhatóságú tanulságok megállapítására csábít.

Tolnai Ottó, aki a képeket nem leírja, hanem kezdőpontként, kontextus-elemként elgondolva továbbírja őket, egy Benesről szóló írásában azt mondja, hogy „a part (szakadék) és a figura olykor informelesen elnehezültek”. A művészettörténeti utalásban az az elgondolás fogalmazódik meg, amely számára a Benes-tájak értelmezhetőek ugyan természeti képződmények leképeződéseiként, így azonban sokértelmű felületekként a sok rájuk nehezedő lehetséges értelmezés és többféle látszatként-létezés terhe alatt sűrűbbek, mint akármelyik, kizárólag mimetikus értelmezést támogató látszat. Az informel műfajához sorolt alkotásokat zsigeri rángások, automatizmusok nyomaiként szokás értelmezni. Ebben a tekin-

tetben Benes képei olyan zsigeri, idegi működésről mesélnek, melyek lényegi tulajdonsága az őket megformázhatatlanná tévő sokértelműség. – A semmi konstukciójának mimetikus eljárása.

Benes keretei a kilencvenes évek közepén folyópartok „homokos, vizes síkjára” értek. A hatalmas vásznak egyszer a zománc összerándulását mimelve, máskor éppen az össze-, átfolyással keltik a folyóparti látvány hatását. Az *áldozat*-szénrajzhoz hasonlóan a festmény anyagáról való gondolkodás jeleníti meg a három- és négydimenziós valóság összefüggéseit: a kép olykor a tapasztalat-darabok mosódásával, olykor pedig egy *felületes* kép összeszikkadásával jön létre. A 98-99-es *Folyópartok*on a partnak látszó felületdarabokból hosszúkás foltok magasodnak ki. Zilált, egyenetlen körvonalaik körül festékfröccsenések láthatók, azt az érzetet keltve, hogy maguk az alakok ontják magukból az anyagot. Becsapódnak a képbe? Akárhogy is, őket veszi körül a homogén környezettől különne-mű, irányeltérésében energikus felület. Az energiakonzervek helyzetbe kerülve nyílnak.

A transzplantáció-képek fekete-fehér felületein, többek között, állkapocs nélküli, belsejükkel arcot formáló alakok jelennek meg. A szervek, varratok, akár egész alakok átültetése a fentiekben már a Benes-*corpus* hol önnövesztőnek, hol öncsonkítóknak felfogott, alapvető életfolyamatának bizonyult, itt azonban azzal bővül a tanulságok köre, hogy az átalakított test átlátszóként jelenik meg. Egy állkapocs áthelyezéséről készült képen az egész test „megnyúzódik”, így a belső felépítés, a váz is láthatóvá válik. Mindezek hatására az életmű alapfolyamata-ként, „anyagcseréjeként” elgondolt transzplantáció, figuravándorlás a korpusz analízisének, röntgenezésének metaforájává, így szinonimájává válik.

Az anyagcsere egy korai Benes-motívum, a cső közvetítésével is történhet. A benesi gólemek csöveikkel onnan szívják a tápanyagot, ahonnan csak lehet. Előfordul, hogy a kép háttéréből, atmoszférájából lehet csak anyaghoz jutni (*Gólem I.* 1996. pasztell, 266x140 cm)) Ide tartozik az a helyzet is, mikor a gólem magát fogyasztja (*Gólem II.* 1998., vegyes technika, 200x130 cm), de van olyan is, mikor a teremtményeket *műszerek* (mondjuk, *mű-anyaggal*) táplálják. Mindezek persze csupán kényszerű és bizonytalan megközelítések, melyek a csöveket az alakok „inputjába” csatlakozó szívószálaknak feltételezik. De, szó lévén a Benes-képek tranzitív viszonyairól, kölcsönhatásokkal-telítettségéről, releváns a csövek „outputhoz” csatlakozó fűvókákként való elgondolása is. Benes figuráció-jához éppen ez a különös élmény kapcsolódik: a sajátos üzemanyag-szivárgás, az érzékelt, de leírhatatlan áramlás megtapasztalásáé. Benes képei egyalakos csend-életként az alakok kapcsolatteremtő képességét teszik megfigyelhetővé, mint-

egy a laboratórium tiszta körülményeit biztosítva a mocskos, gennyes, nyálkás felületű jelenségek megfigyelésére.

Par excellence output a forrás. Az eredeztető, az anyag áramoltatója, médium. Benes *Forrása* a felszínre bocsátja az anyagot, mely a szökőkutaknál látott módon ernyőszerű alakzatból terjed tovább, valamiért azonban egy szemmel láthatóan (!) különálló áramlat indul el az ernyőben, -ből. Talán az anyag terjedésének eredője? Ha van a forrásvíz mozgásának eredője, akkor vagy azt kell gondolni, hogy maga az anyag nem egynemű, vagy azt, hogy a forrás mint médium eltorzítja az egynemű anyaghalmaz konzisztenciáját. A kép ritka jelenséget képez le. Azt a pillanatot örökíti meg, melyben az anyag éppen felszínre tör, kibuggyan, és elkezd kialakítani folyásának irányait. A fantázia-forrás figurája útnak indítja a róla hírt hozó atomokat, létre hívja őket: létre hívja magát, értelmet ad forrásmivoltának. Forrásról mint olyanról beszélnek a fenti sorok, hasznos lehet azonban a természeti képződményként elgondolt forrás szem előtt tartása is. A természet anyagának mozgása (pl. a víz forrása) alakítja ki, és a természet felületi egyenetlenségei teszik „szabálytalan szökőkúttá”. A látszat, mint korlátoltságból születő fantázia-figura, szemléltető attribútum az oka a forrásnak. A kitörés az út törése, előőrs, elővéd indulása, bár a végkifejlet nem szándék megvalósulása, csupán végeredmény. Az „*avantgárd*” elemek nem valamely cél irányában, hanem vektorokhoz, eredőkhöz (pl. tömeghangulat) illeszkedve haladnak. A *Halottak hallgatásán* látható arcon megfigyelhető, hogy a bevarrt száj sarkából egy vonal, pontosabban, egy sáv indul lefelé. Az átalakulni kívánó konstelláció anyagát letapogatásra, a legkisebb ellenállás kifürkészésére használja. Ezt követően magává programoz, így szélesítve ki a maga jelentette folyamatokat, a látszatot.

Az örökké gyarapodó örök-újszülöttet csövek szövik át meg át, hogy megújulhasson. Benes korai *Csöves-sorozata* Erdély Miklós *Montázséhségével* rokon: a szállítóedények gyűjtik, áramoltatják a talaj éltető nedveit a testben. A szervezet öregedése azonban állandó és egyre gyorsabb, és idővel az alak halálához vezet. Ezen a folyamatos anyagcsere sem segít. Az üzemanyag-szivárgás figuraszivárgás.

A forrás nemcsak sohasemvolt újszülöttek gyártósora, hanem egyszervoltaké is. *Egyszervolt állatok* tengere zúdul a forrás látogatója elé. Az alakok, kontextusok *Feltámadásáról* (1993. vegyes technika, 146x200 cm) csak annyit tudni biztosan, hogy van, hogy milyen alakra, milyen sorsra, ünneplésre vagy fogcsikorgatásra támadnak fel a *halottak*, nem tudni, a feltámadásról tudósító képek ugyanis „csíkosak”, így néha még azt is nehéz eldönteni, feltámadt, újra testet öltött alakot lehet a képen látni, vagy csupán az anyagmintázat csalóka motívumát.

Végül

„A képzőművész és a vele rokon epikus képek tiszta szemlélésébe merül.” Nietzsche szavai a Benes-életműnek és vizsgálatának fűlszövegeként arra hívják fel a figyelmet, hogy – például – a narratíva, szereplő, változás narrációs alapfogalmai mint elbeszélést ítéltetik meg a mindenkor képzőművészeti életműveket. (Vizsgálatukat pedig mint nagyelbeszélést.)

Talán lehet Benesről mint ilyen értelemben vett epikusról beszélni: hatalmas, „nagyformátumú” képei az aprólékos szemlélődés, kontempláció tárgyául kínálkoznak. 180 centiméteres, megtermett ember magasságú vásznai, nyomatai mintegy ismerőssé teszik a befogadó számára a személy-, alakpercepciót, az ennél nagyobb – pl. – gólem-képek pedig a monumentalitás, az *unheimlich* „megszokott” érzéki intenzitását idézik (l. *Gólem I.* 1996., pasztell, 266x140 cm). A *Husika*-sorozat darabjai is a monumentalitás Benes-univerzumban játszott főszerepét demonstrálják, de nem a keretek, hanem az alakok természetileg-viszonylagosan eltúlzott arányaival, terjedelmességével. A sorozat négyes számú darabján látható előrehajló alak például a vízszintes jelenségek összjátékát segít felszínre hozni. Az alak horizontális kiterjedése az adott pozitúrában nagyobb, mint a vertikális. A környezet és az anyag tónusozásban rokon felületei egy függőleges sávval és az alak üritésének függőleges irányával ellentéteződnak. Az anyagcsere, a kiválasztási folyamat végterméke, a környezet tovább nem hasznosítható darabjai visszatérnek a természetbe, ám átalakítottságukban szülőföldjük inverz forgalomirányítói lesznek. Baudelaire a következő interdiszciplináris vonatkozású megállapításokat teszi:

„Tehát lehet valaki kolorista és rajzoló egyszerre, de csak bizonyos értelemben. Amiként a rajzoló zárt tömegek ábrázolásával festői hatást kelthet, éppúgy a festő vonalrendszerének tökéletes logikájával mestere lehet a rajznak is, de az egyik kifejezésmódnak feltétlenül uralkodnia kell a másik felett.

A koloristák oly módon rajzolnak, mint a természet, mert alakjaik a színes tömegek harmonikus küzdelmében rajzolódnak ki, természetes módon.

A rajzolókat filozófusok és a kvintesszencia absztrahálói.

A kolorista epikus költő.”[21]

A fentiekben az epikával összefüggésbe hozott benesi univerzum epikussága a két elmélet együttállásában első ránézésre mediális meghatározottságok függvényének látszik. Az epikusság, a motívumok narráción belüli változásai azonban a képzőművészet, nem csupán a festészet attribútumai, így a (szintén) filozofikus alapvetésű és absztrakción alapuló rajz is hozzájárul az életmű *prózai tárgyviasságához* [22].

Az eddigiek természetesen nem valamely szerzői intenció utáni nyomozás lépései. Hogy a posztstrukturalista gondolkodás horizontjának feltevésein kívül még mi szólhat ez ellen, arról egy Nietzsche által idézett Schiller-idézet beszél. *„Az érzésnek eleinte bennem nincs határozott és világos tárgya; ez csak utóbb alakul ki. Bizonyos zenei hangulat jár elől, nálam csupán azt követi a költői eszme.”*[23] Tulajdonképpen a *Tanulmány* című rész gondolatainál vagyunk: (tömeg)hangulat, fantázia, semmi-konstrukció stb.. Például a sokak által tiszta absztrakciónak gondolt zene, zeneművek a hangnemekben hordozott hangulatokon keresztül a határozott és világos körvonalú tárgyak hiányáról hoznak hírt. Absztrakció mint hangulatok megfoghatóvá tétele. A (Nietzsche lírikusánál megismert) totális világ-elrendeződésnek egy fogalmi nyelv létrehozásával való leképezése? Az egyszerre kolorista és rajzoló képzőművész pedig metafizikai magok formálta fogalmi nyelv megalkotója? A dolgok jelenlegi állása szerint: talán. Benes József, Maurits Ferenc és általában a jugoszláviai újfiguráció képviselőinek életműveiről mint a *RÚT* hangulatának hírvivőiről szokás beszélni. Hangulatot azonban nem lehet „csak úgy” „szájba rágni”[24]. Hiszen mint érzés, hangulat, kifejezetlenségénél, illetve kifejezve-múlandóságánál fogva sohasem létezik, láthatatlan. Fogalmi nyelvi elemek vagy a fogalmakra történő utalások jelenthetik az egymással korábban szervesen viszonyú, idegen testrészek összeillesztésének varratait. A transzplantáció az eutanázia eszköze: minőségének megváltoztatásával eltörli, majd feltámasztva új és örök, mert örökké változó létre hívja az életet.

A varratoknak azonban nemcsak a térhódítás során felfedezett új elemeket kell összetartania. Tolnai Ottó *A Rózsaszín sár*[25] című írásában beszél arról a vajdasági tapasztalatáról, hogy a képeket elviszik, elhordják, szétlopkodják. A ténynek az életmű működése szempontjából az a jelentősége, hogy felhívja a figyelmet: a régi, már meglévőnek gondolt, vagy a már éppen csak a tudat alatt számon tartott, elfelejtett dolgokat is újra meg újra rögzíteni kell. Az *élet*, az életművek ilyenén karban tartását végzi Aby Warburg is. Benes *Tiszájához* hasonlóan forgatja ki a benne, kultúrájában hordozott hullákat. Warburg a kígyóritusról tartott előadásának végén borulató a modern kor mitológiátlan, kép-telen, szimbólumoktól kiüresedett emberét illetően:

„A modern Prométheusz és a modern Ikarosz, Franklin és a Wright fivérek, a repülőgép feltalálói voltak távolságér-zékünknek ama végzetes lerombolói, akik azzal fenyegetnek, hogy a világot visszavezetik a káoszba.” [26]

Benes József világában, tájain, Tiszapartjain elég „hús és vér” van még (pl. amit a folyó kiforgatott), hogy fennmaradjon. A széthordott, elvesztett, elfelejtett szimbólumok, gondolatmenetek még ehetik egymást egy darabig, hiszen nem anyagból vannak. Sőt: a keretnek feszülve növés szétpukkanthatja a bábót?, férget?, embert?. A (k)öltés művészete nemcsak az előrehaladást célozza. A keretek közötti tér feltöltődése idővel már horizontális gyarapodás: a művészet avantgardizmusa a terjeszkedésen túl a sűrítés, az egyben-tartás újdonságaiban, a szükség-szerű felhalmozódás katasztrófa-elhárításában mutatkozhat meg.

Jegyzetek

[1] Kibédi Varga Áron: *Kép és retorika*. In: Uő.: Szavak, világok. Jelenkor, Pécs, 1998., 151. o.

[2] Benes Józsefnek a képi és verbális megjelenítéshez való, szokatlan mindegy-viszonyát mutathatja, hogy vállalta Szügyi Zoltán azon kötetének illusztrálását, melyhez készült egy Braille-írással készült melléklet. A látás képességével rendelkezők számára kettő (három) médium közvetít, a vakoknak egy. Sovány vigasztalásról, vagy a médiumok képességei felől való bizonytalanságról, nemtudásról van szó? L. Szügyi Zoltán: *Nincs visszatit*. Framo Publishing, Chicago – M-Szivárvány Alapítvány, Budapest, 1998.

[3] Kibédi Varga Áron: Képzőművészet és retorika. in: uő.: *A jelen*, Kalligram, Pozsony, 2003., 156-165. o.

[4] Vö.: „Mivel a dolog és a név közötti viszony olyan »reprezentáción« alapul, mely mindig is metaforikus érzetek és metonimikus redukció eredménye, sohasem számolhatunk egy olyan tulajdonképpeniséggel, amely a nevet a dolog tulajdonává tenné, amennyiben ezek két különböző ontológiai szférához tartoznak. [...] Nietzsche kritikája tehát így foglalható össze: szó szerinti értelemben egyetlen szó sem rendelkezhet tulajdonképpeni jelentéssel. [...] Az irodalomelméleti diskurzusban főleg a Paul de Man óta használatos »figurativitás« fogalomnak a legfőbb mozgatója épp a nyelvet alkotó figuratív illúzió és defiguratív potenciál egymást aláásó mozgása, melyet trópus és figura viszonyában észleltünk.”

In: Füzi Izabella: *A figurák jelemmélete*. in: Füzi Izabella–Odorics Ferenc (szerk.): *Figurák*. Gondolat-Pompeji, 2002., 22-23. o.

[5] A Jonathan Culler és Wayne Booth által használt fogalomról lásd: Collini, Stefan (ed.): *Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Cambridge University Press, 1992., különösen: Culler: *In defense of Overinterpretation*, 109-123. o.

[6] Rényi András: Az elfojtott pátoz formulái- Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika, In: Enigma, 2005. XII . 46, 93. o.

[7] uő.: i. m., 92. o.

[8] Friedrich Nietzsche: *Gondolatok és vázlatok a Mi, filológusok című korszerűtlen elmélkedéshez*. In.: Uő.: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. (vál. Tatár György, ford. Molnár Anna) Európa, 1988., 202-223. o.

[9] v.ő.: „[...] a lírikus képei nem egyebek mint ő maga s mintegy csak ő maga különféle objektivációi, amiért is önmagát mint e világ mozgató középontját „ennek” mondhatja ...” in.: Uő.: *A tragédia születése*. Európa, Bp., 1986. (ford. Kertész Imre), 50. o.

[10] Tolnai Ottó: *Jegelt rózsacsokor* (Ács Józsefről). In: Uő.: *Meztelen bohóc*. Forum, 1992., 77. o.

[11] Uő.: uo.

[12] Tolnai Ottó: Benes József tárlata. In: i. m. 146. o.

[13] Bujdosó Alpár – Megyik János: *A semmi konstrukciója*. In.: Magyar Műhely, 1974/43-44., 33-39. o.

[14] A különböző elméletek nyelveinek a következő szakaszban is megmutatókozó összeférhetetlensége jelentkezik, amely a vizsgálódást nem akasztja meg, hiszen csupán az „overinterpretation” szükségszerű, és/de céljait nem érintő anomáliáinak egyike.

[15] Szombathy Bálint: *Az egzisztencia metamorfózisa*. In: Új Symposion 1972/81., 38-40. o.

[16] Az, hogy az egyén eszméinek tolmácsolása a tömeghangulat színre viateleként jelentkezik, azt jelenti a fentiekkel összhangban, hogy a „relézés” közösségen belül teremt kapcsolatot, a közösség egyes „testrészei” között. A nem-anyagiság újra (időben előtt) megjelenése a fentiek árnyalásaként, bővebb kifejtéseként is elgondolható: az intenció és gondolhatón-túli alanyok ott ki nem fejtett származási viszonyait tárgyalja. Itt a gondolhatón-túli alanyok közösségi jelenségeknek látszanak.

[17] „Az időszzerű művészet formanyelvének széles skáláján otthonos Sáf-rány egyik központi témájává a bogáncs, a számártövis válik. Az útmenti, árok-parti - tehát "marginalizált" - növény dualista természetében - tudniillik hogy

szúr és ugyanakkor hallucinációt kiváltó tea főzhető belőle - a lét egészére kiterjeszthető minőségi jegyeket lát meg...” in: Szombathy Bálint: Délvidéki magyar festészet, 1920-1999. <http://lexikon.edition.hu/news/retro69.shtml>

[18] uő.: i. m.: 3. o.

[19] uő.: i. m.: 6. o.

[20] uő.: i. m.: 8. o.

[21] Charles Baudelaire: *A színről* (Salon, 1846). in: Ch. B. válogatott művészeti írásai. Budapest, 1964., 34. o.

[22] v. ö.: „Kiš egyik interjújában a jó prózát illetően a tárgyiasságot tartja legfontosabbnak: »Mert a próza földi teremtmény, a próza a talajon nő. A földben, mint a krumpli.« [...] Egy másik helyen Danilo, saját szövege kapcsán bizonyos metafizikai magokról tesz említést. Ezeket a metafizikai magokat próbáltam minden szövegben megkeresni” in: Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*. Kalligram, Pozsony, 2004., 310. o.

[23] Friedrich Nietzsche: i. m., 48. o.

[24] Ellenpélda lehet Tolnai Ottó, aki egy helyütt úgy értelmezi Bicskei Zoltán rajzai újfigurációs jellegének kialakulását, mint a dzsessz csábító, de idegenségében elérhetetlen világához vezető út kiépítését. A muzsikusz-figurák egy konvertáló programcsomag parancsai. L.: T. O.: *A meztelen bohóc*, 218-223. o.

[25] Tolnai Ottó: *A rózsaszín sár* (Egy előszó, amely kimozdul). In: *Forrás* 2007/3., 6. o.

[26] Warburg, Aby M.: *Előadás a kígyóritusról*. (ford. Széphelyi F. György) In: *Mnémosziné*. (szerk. Széphelyi F. György). Balassi, 1995., 250. o.

Tóth Ákos: Minden megtörtént már Juhász Ferenc „kései” költészetéről: *Halandóság-mámor*

Mi jöhet még? Mintha ezt a kételyekkel, félelemmel fogalmazott, de mind-egyre a szépség és a lét-mámor nevében szóra bírt, önfeledten kimondott kérdést hallanánk Juhász Ferenc új kötetének műveiből, e rendhagyón „kései” költészet nem egy remekéből. Az utópia állandó felélésének, a létesülő nincsnek jellegadó időisége, mely mostani vers-anyagának horizontját lezárja, egészen másfajta megkésetttségben ismeri ki magát, mint az irodalmi típus-gyártásnak szinte bevett fordulata, mely gyanútlanul kapcsolatosnak látja a sorsvonalat, a pályáiv megállóit és a személyesbe avatkozó történeti időt, továbbá előszeretettel talál a búcsú-vevésből származó új ritmust és témákat ott, ahol különben csak a folyamatos munkálkodás hétköznapijai nyernek alakot. E befogadó-hagyomány kiterjedését, az irodalmi feldolgozásban nélkülözhetetlen segédletét, kánoni sikerét mi sem jelzi jobban, mint hogy olyan esetekben is szóba hozzák a kései költészet/művészet fogalmát, a kiterjedt rendszeralkotás hatásos kellékeként, ahol a teljes ciklus művészi képzete/ideája bizonyosan nem fér össze a töredékes életrajz tényegyüttésével (pl. Petőfi, József Attila esetében). Juhász ezt a megszokott, de példásan csak ritkán - nagy művekben - teljesülő összhangot és komplexitásiigényt rendre felülírja vállalkozásának kezdetektől azonos célkitűzésével, azzal a folyamatos építómunkával, mely az époszi méretű és lényegű rögzítés/dokumentálás monumentalitásával műve látens-epikai, időben történő jellegét a zárt szöveghatárokon túl poétikája irányítójául tette meg. Ez az egy-ihletűnek tetsző, s valóban, évtizedek óta önkörein mozgó, saját kérdésein töprengő poétika az emberit igazgató legfőbb filozófiai problémákkal foglalkozik, mikor az időbe kapaszkodva, az időt felírva, kimondva és magába rejtve a legkülönbözőbb élet-formációk szintjén tanulmányozza az élet-halál lejtő kényszer-egyenését, megszokott földi útját. A költő-ember kiválasztott és elvegyülő identitásának lényegét plántálja át az ittlétet indokoltta, értelmessé avató írásműbe, mely így osztozva az alapító kérdések tisztázhatatlanságának kudarcában, az örökös közelítés, a pontosító újramondás és a teremtő szó gyönyörében fogant leírás-kísérletek által válik a kontinuum és egyenrangú, fáradhatatlan élet-mondás időit értelmező képletévé. A költő az írás ontológiai funkcióját és az elhivatás lényegét valóra váltó munkálkodásban, a legendás „abbahagyhatatlanság” keresztjével, szinte mérlegelés nélkül, a kvantitatív szempontokat figyelmen kívül hagyva kapcsolódik ahhoz a mindig kézreálló, világbéli tapasztaláshoz (ihlete tárgyához), mely valós megmutatkozásként egy

hatalmasabb, idegen mérték és ízlés jegyeit viseli magán, s mely fájdalmasan paradox módon, úgy tűnik, éppen ahhoz a közönséghez nem talált utat Juhász „kései” munkáiban, mely a kiváltó-támogató szellemi közeg, rezonáns szerepét kapta a társadalmi-történelmi felelősségét mindig az esztétikai mellé helyező írói program végrehajtásában. De ne gondoljuk, hogy Juhász terveiben és terve igazolásában e magányból adódó pátosz vagy csalódottság alaposabb kárt okozna, épp ellenkezőleg, szinte kivihetetlen józansággal, bizakodó célzatossággal jár el: miképp az idő nem feledkezhet meg teremtményeiről, úgy az idő-mondó költő sem térhet ki választása igazából. Juhász akkor sem felejtette el világát, mikor világa látszólag tudomást sem vett róla, nem észlelte az átvilágító költői figyelemnek és felelősségnek már-már gondviselés-szerű, állandóan kérdő és megértésre-törő örvénylését.

A *Halandóság-mámor*, miként a költő nem-léttel eljegyzett költészet-akrásának szinte minden jelentősebb produkciója, a magyar nyelv képességeit végző soron abban a kivételes halál-ismeretben látja, mely szimbolikus módon, a magyar nyelvű irodalom kétfajta kezdőpontján is a gyásszal érintkező szövegeket hagyott emlékül (*Halotti beszéd és könyörgés*, *Ómagyar Mária-siralom*), s mely aktuális kihívásként, a nyelv lexikájának és formális adottságainak ismerőjeként ennek a speciális örökségnek az őrzőjévé, bemutatójává változtatja a költőt. E többfajta kötöttségből és vállalt függőségből következik, hogy az alkotó verseiben nem annyira a mindig tevékeny, harsány fantázia kegyeit keresi vagy az egyediség örök varázsát hajszolja, mint inkább az újramegmunkáló, válogató költői érdek szűkre szabott szótárát nézi át újra s újra. A *Halandóság-mámor* című kötet szinte minden versében kimutathatók e költészetnek nemcsak halvány, tartalmi vagy stiláris előképül szolgáló, megfelelést sugalló darabjai, de konkrét egyezésekkel és felhívó utalásokkal a mostani szövegtérbe és a nyitott olvasásba kötelezően meghívott előszövegei, gesztusidézései is. Ha csak a cím irányából indulunk el (mely költőiségének és munkamódszerének mindjárt beszédes példája), felfigyelhetünk rá, hogy *A halandóság mámoraként* - a mostani összetételt még a keletkezés-idő lazább grammatikai viszonya közé helyező értelemben - Juhász már költői frazeológiája szokott elemévé tette a kifejezést (*Világtűz* 74.). Köz- és magánérvénnyel igyekezett versében bemutatni az időben-lét tudatos, emberi típusából származó tapasztalásoknak és a tudat időbeli végpontjára helyezett halál-eseménynek valamiféle olthatatlan világ-szerelemben megnyilvánuló, vagyis a veszendő, evilági értékek dialektikus túlhangsúlyozásában művészi értéket közlő ellen-harmóniáját, csakazértis-hitét. A *Halandóság-mámor* oximoronjában feltároló tarthatatlanság a személyest, emberit sértő vagy büntető eljárás helyett a reflektáló világi jelenlét megmutatkozásra, versre indító adottságát helyezi közép-

pontba, így az új kötet – akárcsak az előzményét jelentő 1991-es vers is - inkább ennek a véges lehetőségnek a többszintű prezentálását, szabatos kimerítését kíséri meg. Juhász lírai működésmódjának zárt érdeklődéséből adódik, hogy esetében az autonóm műalkotás vagy a ciklusba rendezett mű-sorozat, netán a teljes kötet-kompozíció vagy az életmű korszakos egységei a felépítésből és a tárgyválasztásból következő megmunkálásnak hasonló fázisain mennek keresztül, így a feladatszerű, egyedi teljesítésnek egy állandó kritériumokkal rendelkező, de variábilis kiterjesztésű, ihletkörtől és kontextustól függő eszményéhez igazodnak. Ez okozza, hogy a juhászi szöveg mindenkori jellegzetessége éppúgy kimutatható az aforizma-szerű pársorosokban, szabályos szonettekben, mint az extenzív világkép ösztönzését formakívánalommal alakító nagy époszi áradásban. A *halandóság mámore* című öt szakaszos vers is hasonló beosztások és előrendelt témák szerint veszi szemügyre tárgyát (nyilvánvalóan a véges megformálás tömörebb eszközeivel), mint az új kötet nem kereső, inkább találatokban gazdag és biztos alapokra épített, forma-permutációkban kiteljesülő elgondolása. A *Halandóság-mámore* ötletes, mégsem hivalkodó szerkesztésével ugyanis egy olyan lírai triptichonhoz, hármasképhez hasonlít, amelyen a központi téma lényeglátó egységét vezérmotívumként viszi végig és hatályosítja a mellékletek szakadozott történetmondásában is, s csupán a fogalmazásmód, az intonáció változásaival jelzi egy belső teljesség tagolásának, bemutatásának másféle lehetőségeit. Juhász Ferenc új kötetének anyagát szinte kettészeli terjedelméből származó tekintélyével, jelentőségének érzékeltetett súlyával József Attila születésének századik évfordulójára szerzett párosverse, mely a téma új szempontú, ugyanakkor az előzményekre is reflektáló feldolgozásával nemhogy képes újat, frisset állítani ezen a költő számára oly jólismert, többször bejárt terepen, de általában is, az emlékévé kevés maradandónak tetsző irodalmi megnyilatkozása közé tartozik. Így ha jogos is, hogy a képzeletbeli „főoltár” privilégiumát ennek az irodalmi tárgyú emlékversnek, külön mnemotechnikai gyakorlattal élő, a gyászmunka lényegét progresszíven újragondoló darabnak tartjuk fenn, azért nem árt megjegyezni, hogy a környező művek, a nagy élményre felkészítő, feljogosító körülmények formájában, nem kisebb hatással adagolják a világ Juhász szerinti rendjének először transzromantikus, természeti képekbe ágyazott, végül pedig a személyes és kozmikus nézőpon- tot egyesítő kalandját.

A versek első csoportjában, a többnyire magyaros ritmusú, ütemhangsúlyos verselésű és tiszta rímeket preferáló költői művek között olyan példázatoságra, áttételességre figyelhetünk fel, mely formailag sokszor egybevethető a Petőfi-féle érett romantika képalakításának eredményeivel, de a struktúra mélyebb rétegeit vizsgálva kitűnik, hogy esetükben csak valamiféle kvázi-romantikáról (a

romantikus formafunkciót új élethelyzetekben kipróbáló transzromantikus attitűdről) beszélhetünk. Mert míg a romantikus kép alapja a metaforában tökéletes megfelelést ajánló stílusteljesítmény volt, ahol a névpárok homológiája, kölcsönössége a befogadás értelmi-érzelmi szimmetriát felállító értelmezéseiben közelített a kimondhatatlan öskifejezés, a költői nyelv értelmezésének kulcsait magánál tartó befogadói konszenzus felé, addig Juhász a romantika stílusiskolájának, ismert vonatkoztatási körének hívószavait a metonimikus egymásrakövetkezés fokozatosságába sorolja, genealógiai hierarchiák szerint rendezi el, s ezzel - a világképének háttér-nehézségeire való utalásként - egy kiterjedt és kontúrtalan szupermetafora felé való menetelésben látja műve felfogásának zálogát. A képi megjelenítés nála így, még e jócskán megváltoztatott kondíciói ellenére sem válhat soha az irodalmi nyelv exkluzív, megkülönböztetett státusszal rendelkező alakzattá, sokkal inkább a nyelvi kifejezésnek egyfajta akadálytalanságot nyújtó, vagy azzal kecsegtető használatként, kifogástalan közegeként állandósul. Se szeri, se száma azoknak a költői allúzióknak és emlékeztető kifejezéseknek, melyek az írásoknak ebben a csoportjában a Juhász versnyelvét egyébként bevallottan terhelő, többször anakronisztikusnak is nevezett romantikus jegyeket a reflektáló, kritikus önironia és együttjáró komolyság, lét-figyelem felől közelítik meg. Ha kései költészetről, ontológiai értelemben vett idői megvalósulásról beszélünk, nem hallgatható el, hogy a romantika készletéhez tartozó formai megoldások és minták szinkron éltetése, újra-felvetése (mely korántsem naiv módon épül be művésze utóbbi évtizedeinek önkutató gyakorlatába), a deheroizáló szereplehetőségeknek, elfoglalható beszédpozícióknak olyan új lehetőségeit hozza felszínre, melyek meg sem jelenhet(né)nek egy magát szigorúan nyelvkritikai alapon megítélő, az immanens jelentésen túl nem merészkedő, a szövegvilágok kizárólagosságában és nyelvi önelvűségében hívó kortársi elmélet számára. Ha Juhász általánosan elfogadott, de keveset vizsgált romanticizmusának még inkább közelébe szeretnénk jutni, talán nem árt röviden átnéznünk hagyományválasztása irányzékaiknak, bőven bemutatott és feltárt indítékainak rendszerét. A ma is közzsájon forgó, bár mértékadó irodalmi érvelésünkből valamirevaló esztétikai szempontok híján lassan kivesző, hajdan termékeny formula a XX. század eleji magyar irodalom megosztottságát a népiesek és urbánusok közötti vitákra és tartós érdek-elentétekre vezette vissza, mondhatnánk úgy is: egyszerűsítette. Mikor újra említjük ezt a közgondolkodásunkat sokáig uraló sémát, alapvető feladatunk, hogy a nyilvánvaló irodalomszociológiai és politikatörténeti hivatkozások mellé a szép-tani, művészi kritériumoknak egészen új, jogos kérdéseit sorakoztassuk fel. Kitérést jelenthet az állóháborúvá merevült vitákból, szembeállításokból például, ha a kétféle világlátás másságát, különbözőségét a magyar irodalmi romantika előz-

ményeihez való kétféle, tudatosan eltérő viszonyulás és birtokba-vétel eredményének tekintjük. A legvilágosabban talán Babits útmutatásán haladó „városi” irodalom miközben témaválasztásaival, a kultúra tényeire való finom reflexióival folytonosan kijelölte a maga számára egy érvényes művészeti közeg határait, azáltal a meghaladhatatlan és univerzális romantikát mint a modernnek mintául szolgáló nyelvfilozófiai és lételméleti magalapozást, előzetességet a tudatosító számbavétel és újraértés mozdulataival az örök kortárs rangján magához emelte, átjárható kapcsolatot épített ki tágas élménykörével. Az úgynevezett népiesek ennek a teoretikus, általában világirodalmi inspirációkból kiinduló, rejtettebb érték-közösségnek a láthatóvá tételére törekedtek, s egy érzelmi alapú, a népi romantika világképéből, műformaiból ismerős indítást keresve a romantikus hőrosz vagy vátesz kifejezőerejéhez tartozó attribútumokat (pl. szinte aggálytalan teremttő-engedélyét) elérhetővé és átélhetővé tették a modern író töredékes tudásából levezetett uralhatatlan nyelvisége számára. Juhász, aki művével számos alkalommal kijelentette, hogy a magyar irodalom ekként megoszthatatlan egységes történetéhez kapcsolódik (éppúgy a Dante-fordítással számára költői nyelvét, irodalomtörténetével pedig folytatható históriát adományozó Babitshoz, mint a klasszikus modern költői nyelv új tárgyakra szabását magáravállaló, a kollektív befogadást felelős utakra vezető, társadalmilag is elkötelezett illyési modellhez), a művei mikroszintjén megmutatkozó jelzésekkel inkább a második, a közvetlen írói képviselést hangoztató romantikához közelít; nem zárva ki tájékozódásából a nyelvi megragadás és reprezentáció aktusait érzékenyen alakító elméleti, analitikus tisztázások fontosságát sem. De a romantikus váteszköltő konkrét politikai-történelmi tettben kibontakozó vállalásával szemben Juhász: önérzetesen és gyötrelmes módon ragaszkodik az irodalmi újra-teremtés művészi gesztusaiban testet öltő hite szerint új, a létező valóságnak egyszerre tükréként és részeként megmutatkozó – versnek a világra-segítésében. A romantika-projektummal, mint a világképet alkotó elvontságok és pragmatikus megfontolások egyesített tömegével való számvetés szükséglete, így kivételes módon fogékonyá teszi a *Halandóság-mámor* verseit a saját szerep rögzüléseiben és folyamatos elmozdulásaiban nyomon kísért belső fejlődés megmutatására; mégpedig egy olyan újraolvasás segítségével, mely bátran újítja és erősíti meg a sajátlagossághoz, az énhez való belső kapcsolódás feltételeit, egyben pedig jelzi, hogy a poétika mindig is képes volt az őt hátráltató feszültségek kivizsgálására, hatékony korrekciójára. A juhászi világkép lírai felhatalmazását így egy olyan modernséget elkerülő modernségnek a paradox elképzeléséből meríti, mely egyszerre jelent sürgető visszatérést a nyelvnek és más médiumoknak a romantikában kialakult vadonatúj lehetőségeihez; de alternatívaként, a történelmi fejlődés negativitása miatt kitekintést engedé-

lyez számára a művészet társadalmi szekularizációját megelőző, főként vallásos cselekvésformák gazdag és életképes műfajai, egy ismeretlen (talán épp általa megvalósított) ősköltészet gazdag prototípusai felé. Nem lehet véletlen, hogy a költői praktikumból következő direkt megoldás-keresés (megannyi szép ígéret egy jobb emberség eléréséhez) a tudatból származtatott humán többlet bizonyítékainak, valamint az időbe írt lét-törvény determinációjának a kimutatásakor (vagyis egy, a létező immanenciájában feltételezett, de természetes módon nem szemlélhető, csupán a kimondás aktívuma által előállított rendszerelvnek a felidézésekor) a retorikai *agressio* alakzatához tér vissza kötetünkben a legsűrűbben. Az *agressio* (egy javaslat vagy állítás igazának az ellenkező állítás cáfolásával való bizonyítása) nem a bizonytalanságból, kijelentő-lehetetlenségből következő szofista menekülés vagy megismétlő visszavonás gesztusa itt, hanem a vers bonyolult jelenidejét kiegyensúlyozó és a világkép elemeit opponáló párokba rendező dialektikus szemlélet, nagyerejű költői ellenpróba (negatív és pozitív előjelű totalizálás) felmentő-kísérlete a vak értelmetlenség követelésétől.

A könyv első (nagyjából a *Grálkehely szigorból* című versig tartó) része a művész nem magánemberi, de emberi törekvéseinek, lehetőségeinek gyűjteményes foglalata: a fenntartott lelkesedés és élni-vágy éppen ezért nem afféle életvilágbeli, valós igazolásra, reményre áhítozik itt, hanem a költői mű másodlagos, „nem-lévő valóságában” (a mű által teremtett és felügyelt külön világban, ld. *A költészet cselekvő akarata*, Versprózák, 421., a továbbiakban: V.) bekövetkező fordulatra, mely a teremtett szó és teremtett idő ölni megállást és növekedést engedélyez a temporális szükségyszerűség fojtogató elvárásával, kénytelen végszavával szemben. Az *arany rózsafénye* című kötetindító vers (melynek címében a ’rózsafény’ szó jellegzetes juhászi összevonásnak tetszik, pedig a magyar romantika költői szótárában használatos, napjainkra kiveszett fordulat, melynek etimológiailag is érdekes idézését, újramotiválását végzi el a szöveg) képegyüttesének centrumát azért alkothatja az enigmatikus cím-képzet, mert az a hiába-virágzás és a minek-növekedés emblémájaként, az életút elején feltárt halálhoz-semmihez vonzással, a hittétel rangjára emelt belső bizonyossággal ellenkezik, s így a vers háromszor is hangoztatott, egyértelmű haladást előíró idői felfogásával („*léted a semmibe viszed*”; „*testünk tol a semmi felé*”; „*az idő tol minket fehér vastag szélsúlyú csönd-tenyér...*”) szemben az öröm és az időleges lét-vigas hangját képes megszólaltatni. Juhász nem adja alább: ha már emberről és életről-halálról gondolkodik, fogalmait a filozófia által évszázadok alatt elkoptatott szavaink közül kölcsönzi, talán, hogy annál nagyobb legyen a kihívás, mellyel verse elevenítő munkájában összetalálkozik. Bár maga a költő nyíltan visszautasította s százada nagy tévedésének tartotta az egzisztencialista létbölcselet különféle változatait és

művészi pesszimizmusát, legfőképp Heidegger lemondást és kötelező mértékletet sugárzó filozófiáját, monoton ihletéből kiindulva mást sem tesz, mint a „*Sein zum Tode*” (halálhoz viszonyuló lét) lírai reszsentimentjét adja: „*Én elhiszem, hogy elhiszed, / mert nem hiszem, hogy nem hiszed: / léted a semmibe viszed. / Anyag az anyagból kieszed.*” A szabályosan véghezvitt retorikus kizáró-elismerésnek (agressionnak) köszönhetően a belső dialógus igen szemléletesen jelzi, hogy a számonkérő beszélgetés mögött megbúvó feloldhatatlan ellentmondás valójában éppen a verstárgy szólíthatatlansága, nyelv-idegen létmódja, valamint a szöveg felfokozott megnevezés-szükségletben, túlhangsúlyozott nominalizációban testet öltő alapszándéka között áll fenn. Az emberi öntudat maximuma (az igazság- és formakereső emberi megismerés) érintkezik az én-tudat nullpontját jelképező semleges, személyiség-alatti létezés jelzéseivel: a műben az első opciót konzekvensen a növényi rajzás pusztulást figyelmen hagyó, értelmetlen idillje példázza, míg az ezt kioltó telj-hatalmat az úgynevezett élettelen természet közömbös funkciói, az ásványok, kövek „figurázzák”. E kettősségnek a nyelviség birtokbavevő akaratában, ezáltal a lét-kimondásban megmutatkozó drasztikus és tragikus különbsége, másféleképp kiszolgáltatottsága a kitaró ihlet aranytartáléka, az a kincs, melyet az állati munka megfeszített köznapisága, a permanens utánajárás étosza, a mélyben szolgáló kötelesség által (pl. „a vak bányaló” segítségével) szerencsés esetben, mint az időiség kifejtett bizonyítékát, felszínre segít. A vers első és utolsó szava (Én ↔ halál) az agressio eseti megoldását a szövegértelmezésbe szőtt tartós ellenállás irányába mozdítja el: Juhász költői nyelve, a továbbjutni képtelen megnevezés tárgyközelségétől telítetten, ellentmondva mindenféle, az írás linearitásából adódó befogadói elvárásnak, vészes történet-hiányában az „anyagból anyag”, „énből halál” világi botrányát fordítja betűre. Egy nagy *igen* és egy nagy *nem* villódzó, egymást átfedő és kiemelő vitájában alakul, formálódik a költészet életképessége: az elismerés és tisztelő számbavétel hiperbóla, az ittlét fontosságát és egyedül-idejét érzékeltető „képláncreakciók” (Bodnár György szava) bármikor átfordulhatnak az áttételes visszavonásnak vagy - az ugyanily alapos, de az előző tartalékán élősködő - halandóságnak és nihilnek kitenyésztett, a költő nyelvében gazdag változatokat rejtő indulataiba.

A könyvben innentől, szinte vészes iramban növekvő sort alkotva, a költői világ terét-idejét kormányzó instrukcióknak engedelmeskedve az oppozícióból, ellenkezésből születő elismerés, a rombolásból, lebontásból keletkező világépség és az igazolhatatlanságból levezetett okkazonalitás, mint a lírai agressio különféle válfajai jutnak szóhoz. *Mi van a vers szívében?* – kérdi az a költő leplezetlen kíváncsisággal, aki korábban már leszögezte, hogy a költői mondás motivációjának, a nyelvbe ültetett gond és munka jelentős fáradozásának végcélja a „*költé-*

szet megközelíthetetlen céltábla-szíve” lehet csak, a nem-igazulás, mely a kimondás útra indító csábítása által mindig lekörözi, felülírja a megvalósulás törvényszerű részlegességét (*A költészet megközelíthetetlen szíve*, V. 686.). A cím-kérdésre adott válasz persze maga a vers sodródó szövege lesz, vagyis ennek a második, mégis teljes távlatú szövegi mindenségnek a látszólagosan megoldott, szimmetriát sugárzó, ember-szemponitú, megértető ajánlata, mely a kimondást véglegesítő csattanóban megint az agressio nyelvi ördöglakataiba (vagyis a megfosztó titok nyelvi alakjába) zárul: „*Ez a van, mert nem lehet / Föltámadás-feszület.*” A *Költő a Holdon* gazdag előzményű, folklorisztikus és önálló képeket egyformán adaptáló szövege (Ld. *Mi számút? Mi nem számút?* című Vas István-élművet, *Világtűz*), Juhász választását azért rendezi következetesen kétfelé (egy globális, Föld-fényű és egy holdvilági összefüggésbe), mert mindenség-szerelemben, halandóság-mámorban fogant egyetemes poézisének emblémája csakis az a Föld lehet, mely az anyaghit minden rejtélyét feloldó és átölelő tér, s ezzel működése határoló-közege. A Holdon-élet eseménye így megint a lehetetlen átültetés nagyívű, allegorikus gesztusában, egy negativisztikus jelzés sugalmazása által mutatja felénk a lezárt létfolyamatnak visszafordíthatatlan egyediségét. A holt égitest (személyes és közismert halottakkal megtelt felszíne, amint azt *A halandóság mámorából* és a költőnek más, a romantikus toposz továbbélését szorgalmazó írásából tudjuk), mely az emberi lehetőségfeltétel végességét és végleteit jelző erőfeszítés terepe a beszéd emberi teljesítményében, kétes orpheuszi küldetésében a halál csöndjét és néma közönyét leigázó akaratot ajánlja fel, mint a sokértelmű vers egy megoldását. Talán ennek a mutatványnak következő és nyíltabb ihletű példája az *Öcsém tavasz-halála* című sirató, mely nem csak a címben tárolt „ellenséges” pontokat összekötő kronológia okán kér és kap figyelmet, mint az inverziót tetszetős költészetté fejlesztő mű, hanem azon megoldása miatt is, mely a „szótlán földbetett”, magáramaradt, elárvult fizikumot a nyelvbéli inkarnáció termékenyítő gesztusával, az élő nyelv felruházó mozdulatával valószínűsítően is betakarja azzal a „világ-halott-takaróval”, mely a versvég visszatartott szavában egybeszővi a volt-lét szétfutó, sokféle emlékszárait. Új távlat következik, de megmarad a lét kihaltságát, a látszat-életet kutató makacs figyelem, hiszen fantasztikus elégiaként nyer értelmet az éji égbolt csillagait megszólító, kérdőre vonó, Kosztolányi *Hajnali részegségével* több ponton érdekes, összetett párbeszédet kezdeményező *A képzelt inkvizitorok* című hosszúvers. Elégikussága egy műről-műre örökített ősbizalomnak lassú visszavonásából származik: a kiterjedt epikus hasonlatokkal beszédbe vont csillagok többé ugyanis nem a világkép teleológiáját jelző útmutatás és sors-meghatározás jelzőfényei, hanem az emberi cselekvés választásait, fordulóit higgadt, kiváráó kegyetlenséggel felügyelő

„szemhéjtalan szemek”, a felismert és keserű lét-rabság kínvallatói. A látás-képességet a világbéli megismerés és ezért a teremtettség tevékenység lényegének tekintő költői hit korábban oly erősen tartotta magát Juhász legfontosabb axiómáinak sorában, hogy *Pupillák* címen külön kötetet szentelt ezen „ős-pupillán át minket, vagyis magát figyelő Sejtelem-Rejtelem össz-lényeg” feltárásának. Talán egy hosszan készülődő kiábrándulás jeleként, talán Kosztolányi lét-vendégségben, keresztény szellemű örök agapéban megnyugvást nyert tartalmas ihletének ellentmondva, a vers a szövegelőzmény gondolat-váltásaira érzékeny, gazdag intonációval érvel egy alapvetően deisztikus, magabazárt és rejtőzködő, kiüresült metafizikát sugalló világrend embertpróbáló látomása mellett. Ám arról, hogy mi jöhet még, mint a létfolyamat így előállt monotonitását megtörő váltás vagy lényegállítást, a *Grálkehely szigorból* című vers tájékoztat majd merész összevonásával: „Költő vagyok, nem más, / csak Isten-hasonmás.” A költő, aki a szövegbeli titkos hatósugarú létvilágot és időtartamot felügyeli, az Istentől elhagyott világ számára pótlékot és valódi teremtetést ajánló figura lesz, az őt célbavevő elhivatásnak megfelelni kész egyetlen, avagy első ember, ahogyan a juhászi szerepértelmezésnek és én-tételezésnek szukcesszív változásai kapcsán Bori Imre rámutatott az archetipikusban feloldott új személyiség keletkezésére. A kereszténység apokrif, legendaszerű hagyományához tartozó grálkelyhet Juhász oly értelemben tekinti a költői létformával párba rendezett evidenciának, hogy abban éppen a példa kétarcúsága, belső dilemmái szólítják meg hathatósan. A szövegszerű emanációnak ez a megváltó formába kíváncsozó, az istenülés gondolatával el-eljátszó, ugyanakkor „szigorral” telt misztikuma felidézi a XVII.-XVIII. századi magyar képversnek azt az altípusát, mely a kehely-formát az akrosztikon és a mezosztikon vízszintes-függőleges megfelelésében állítja elő, hogy vallásbéli józanságra intse olvasóját. Az Eucharisztia szenteseményének vonzásában maradó vers számára Jézus utolsó vacsorán átváltoztatott, illetve a kereszthalál során felfogott valóságos vére arról a nyelvbéli metaforizáció által színrehozott, megnyitott egybeesésről tanúskodik, mely a szó anyagi eredetű indítóokán (referenciáján) túl a verstesthez kapcsolja a megtörténés-jelleg mindenkor illogikus, váratlan pillanatát is. A képválasztás összetettségében így feltárulhat a keresztény Isten-fogalom abszurditása is, mely a teremtető/aktív/halhatatlan és a szenvedő/passzív/halandó lét jézusi parabolájában, a költői önigazolásnak e némiképp túlzó gesztusában a művészi cselekvésrend előírásával teszi az ambivalencia előzetes feloldását – Juhász életművében nem egyszeri jelleggel.

Az imént, mikor a kötetben megalkotódó tripichon-formátumot emlegettük, természetesen nemcsak a tárgy- vagy szerkezetismétlésen alapuló külső alaki megfelelések nyomán gondoltuk összemérhetőnek és folytatásosnak a könyvtést

első és utolsó verscsoportjait. A lezáró művek ugyanis, a kezdetekre néző, gazdag képharmadként az eddig tárgyalt problémáknak visszatükröző, megsokszorozó perspektíváját nyújtják, s közben a lét-probléma megoldatlanságát már nemcsak az egyéni ambíciók és célképzetek tárgyaival ütköztetik, hanem emlékeztetnek arra a feledhetetlen küldetésre is, mely e poétikában az emberi élet fenntartásának, megmentésének reménytelen feladatára indult. A könyv gondolatilag talán legigényesebb - a ciklus-szerkezetből adódó belső tagoltságot a gondolatmenetben bekövetkező fordulatok, ellentétek és párhuzamok érzékeltetésének javára fordító - művei, a *Halandóság-mámor* és a *Halál-jövendő* igen intenzíven, a költői kifejezés varázsos képességeiből és változataiból valóságos bemutatót tartva, összefoglalják a juhászi „földélettan” és „történelem” végső tanulságait. „*Természet és költészet*” (egy 1966-os verspróza címe) kettőssége és békíthető különbsége válik itt a bibliai Jelenések mintájára jövőt-mondó, elsötétült, embertelen időkre látó költő utolsó segítőjévé. Láthatjuk, ahogyan az emberi jelenlét, a nyelvben legmagasabb pontjára jutott anyagi önreflexió, mely korábban szinte új időszámítást kezdeményezett világunk életében, a visszajára fordult megismerőkédv, emberi találékonyság vagy a bolygósors elkerülhetetlen balesete miatt eltűnik és átadja helyét a létezés silányabb, üres fokát megjelenítő „titáni lények” szeregeinek. A költőnek ez a szinte kezére és mesés fantasztika-képzeletére játszó jövő-világ a racionalizálás és a megmentő javaslatétel szólamaiból egyre inkább egy tiszta költészet láthatatlan birodalmába vezet át. Juhász azonban ide is követhető: ugyanis versének szinte elhaló végzavával is az emberit megörökítő, védtelen itt-lét értelmét hirdeti – velünk, nekünk. Jelen költészetének talán ez a része képes leghatékonyabban kapcsolódni ahhoz a sajátos tradíciót és világos teológiai hirdetést - a mondás önelvű esztétikumát sokszor a megképzett kollektívum nevében feláldozni kész - eszmeiséghez, mely a *Versprózák* együttesében nyújtja a Juhász-olvasáshoz szükséges háttér-tapasztalást. Bár világunk pusztulásának megrendítően részletes, menetrend-szerű vízióit és a felelőssé tett nyelv mozgósító-lemondó váltólázait ezek a versek adagolják, a nagyszámú előzményekhez s a lírai alapkarakterhez való hűségükkel – paradox módon – ugyancsak ők jelenítik meg a kötet kiszámítható (a művek jövőjét és újdonság-várását egyként rövidre záró) végeredményét is.

Juhász igen jó szerkesztőérzéssel, s a tárgyai versbéli külön-életének kijáró figyelemmel illeszti a *Halandóság-mámor* közepére emlékverseit, melyek hagyományos nekrológnak is felfoghatók, de ebbéli funkciójukat általában messze a megvalósulás maradandósága mögé utasítják, mikor egy íróhatalmasság évfordulóját, „kötelező” ünnepét jelzik, hogy a múlt időt értelmében mért egységgé változtassák át (Móricz Zsigmond születésének 125., József Attila születésének

100. évfordulója szolgáltatt kötetünkben erre alkalmat), vagy pedig a kultúra világában jelentős, de érezhetően közeli ismerősök elvesztése (Bori Imre és Vujicsics Sztoján halála) feletti megrendülésnek hangot adjanak. Ha a költőnek, a tovább-élő, gyászoló utódnak az eltávoztathoz, halotthoz való bonyolult viszonyát, távolságát (mint a Juhász-értés egyik kulcskérdését, eminens feladatát) vizsgáljuk, talán leghasznosabb, ha e költészetnek egy idekívánczó, tudatosan megformált kifejezését vesszük mindjárt kölcsön: „Testvérhalott” (*Világtűz*). A megnevezés a rokonlét halálát fájlalja primér értelmében, de áttételes, kitartó invitalásként a túlvilágon-otthonos, sírköltészetként is olvasható verstermés alanya: it a megszólítható közelség élménykörébe képes kapcsolni. A versbeszéd személyközisége, kommunikációs kudarc (az egyik legelső hiány-vád vele szemben) a halálban teremt az elmúlásokkal körülvelt költő-én számára valódi, értő és megértett partnereket, beszélgetőtársakat, oly érzésünk támad, hogy minden és mindenki csak ideiglenes viszonyaiból kilépve válhat e poétika bennfentesévé, közel-ismerősévé; halálban-testvérvé. A prosopopeia kísértése, a megszólító-módnak ez a tartósan ellenálló térfélen, a nem-lét némaságában való próbálgatása a dikció szándékolt közvetlensége ellenére is mindjobban kirekeszti a művek beszélőjét a választ-váró és –adó, eleven beszéd folyamatából. A lírai én azonban ahelyett, hogy veszteségként dolgozná fel ezt a tényt, idővel rájön, hogy ez a nem-létet behalózó, átburjánzó türelmetlen invokáció mindennél egyértelműbb és valóságosabb jelenlétet, reakciót biztosíthat számára a halott elődökkel való kapcsolatfelvétel területén. A *halottak királya* című éposz tömörszerű megfogalmazásától a töredékes, kisebb formákban koncentrált, kifogyhatatlan emlékezőseken, halott-idézőkön át napjainkig nyomon követhető e költészet belső erénnyé, esszenciává átminősült képességének fokozatos fejlesztése, tökéletesítő bemutatása. Nem árt felfigyelnünk arra, hogy a ’testvér’ szó milyen pontosan jelöli az osztózó, meghitt bajtársiasságnak, sokszor a rokoni kapocs követeléséig fűtött szeretetnek a versbéli fő parancsát. A költő, a rá maradt érdem gyűjtőjének, archiváló-jának pozíciójából természetes módon kerül ki a mérlegelő tudomásulvétel, a tényleges megvitatás vagy a nyílt kritika lehetőségeit, számonkért alkalmait. A megszólított halott-státusza ugyanakkor a tisztelet vagy tekintély himnikus, eltávolító gesztusait is előhívja, mivel e versek a mindenkori társasformák, szakmai-emberi kapcsolódások etikettjén túli, üdvözült tudatú, emberfeletti embereket szólítanak meg. Ha némi egyoldalúságot, monotonitást, az egyéni karakterjegyek feltűnő mellőzését kérnénk számon ezeken a munkákon, az semmiképpen sem Juhász „anyagismeretének” hiányosságaira vezethető vissza, s nem a kihagyott lehetőségeken mérhető, hiszen a költő számos tanújelét adta annak, hogy a magyar irodalom általa szóra birt hagyományát részletekbemenően ismeri.

Sokkal fontosabb ennél annak a műveken átívelő, invenciózus elképzelésnek az érvényesülése, felújítása, mely Juhászt az epítáfium és az archaikus siratóvers ötletes újragondolójaként, ugyanakkor a poétikájában megmutatkozó legfőbb értéknek, az anyagvilágnak, a vegetáció végtelenjének lírai fenntartójaként olyan új utakra terelte, ahol a műfajok közötti differenciák megbékítésével végül előállíthatta költészete szignifikáns műformáját: a holttárgyat, nem-létet beborító, megelevenítő, tüntetően életre-hívó és megszólaltató szó-koporsót, a lejegyzés kalandor-kedve számára szüntelenül új tereket megnyerő *vers-blasont*. A költői mesterség megfejthetetlen titkainak sorába tartozik, hogyan alakul ki, jut érett formához és téveszthetetlen egyediséghez a költői megszólalást idővel magához igazító, lírai gesztusrendszerre vált mozdulatok sora: a kiválasztott témák köre ingerli, indítja el a formát az utánkövetés merész útjain, vagy éppen fordítva, a beszédhelyzetek kiváltotta újdonság-érzet keres mindannyiszor magához illő, mondani-érdemes tárgyat. Juhász esetében látszódik, hogy részint a ritka reflexióból származó tervezésről van szó, mely nem rettent vissza az ötlet kivitelezésének évtizedes igazolásától sem, részint pedig a metódusban rejlő továbbfejlődés olykor öntudatlan, stilisztikai szinten, mellékkörülményként felmerülő ajánlásai vezettek el a nyelv bizalmasan sajátos, használatbavételt és megmutatkozást egybeillesztő formáihoz. Juhász művészi világképének bázisát, érintetlen felfogó közegét ugyanis mindig az a dualista szemlélet jellemezte, mely a tárgy explicit kijelölésével, igen határozott megragadásával veszi kezdetét, bekerítve ezzel a műnek (akár szintaktikailag értett) mozdulatlan-élettelen alapját, azt a dologiságot, melyre a probléma állandó bővítésen, meghíváson alapuló tovább-írásával, a kezdeti matéria megsokszorozásával, a szóhajöhető képzetek szemantikai kimerítés felé törő halmozásával a metonimikus költőiség kiépíti a maga elkülönülő, izolált valóságát. A középkori francia költészet pajzán, humoros műfaja, a női test szépségét a testtájak rendje (vagyis egy antropológiailag sugallt hierarchia) szerint megünneplő eredeti blason azért jelentkezhet releváns kapcsolódásként a modern halott-siratók extrém poétikai gyakorlatában, mert a halott test tényével vagy gondolatával, vagyis a létet visszabontó romlással való találkozás (az autopszia ismétlődő helyzete) az önfeledt és tehetetlen élet nevében legtöbbször ugyancsak végső pajzsként (blason) fedi le vagy emeli magasra a halálban hőssé vált vers-testvéreket. Természetesen csakis a támogató műfaji emlékezet szintjén, hiszen a szabadvers és az époszi kötetlenség területein otthonos költő alig követ konkrét világirodalmi mintákat: a blason tényleges előállításánál, felidézésénél fontosabb a listázó, katalogizáló test-szemlének a tárgy megváltozott attribútumaihoz való hozzáigazítása. E beszéd-hagyomány múltjában elhelyezve művészi érdeklődése vívmányát, újfent annak az agresszió-n (cáfolással végrehajtott bizo-

nyitáson) alapuló módszernek szolgáltat majd igazat, mely a földi elmúlás szakadatlan históriáját - az európai és a modern kultúrában egyaránt szokatlan módon - a halandóság-mámor, az életöröm szemszögéből kíséri végig, értelmezi. A könyvborító festményét készítő Olasz Attila ötletesen, a formaegyeztések és messzi asszociációk képi társításában oldja fel a költői mozdulat egységébe csomagolt, széttartó nyelvi funkciókat: kék „homokóra-hátaktjával” a mulandóság és formaélvezet szimbiózisának juhászi verzióit erősíti, s emlékeztet e szavakat már színre-vonalra fordító jeles elődök (Csernus Tibor, Hantai Simon, Kass János) sorára.

Ritkán esik meg, hogy egy később korszakosnak minősülő költői vállalkozás, az útkeresés, hangtálalás elő-idején mindjárt elérkezzen a legfontosabb, jövőbeni ígérését készen mutató alkotáshoz. Az 1963-as *József Attila sirja* című versről elmondható, hogy az akkor másfél évtizedes pályá belső ívét kiteljesítő komplex ösztönzéseként, az elhivatás József Attila-féle háttéréről beszámoló és azzal bizonyos értelemben leszámoló vallomásként és a későbbi Juhász elsőrangú költői javait felvillantó, mégis arányos és egységes versszöveggként egyszerre olvasható. Az új kötet József Attila-köszöntései mindenképpen invenciózus és ötletes módon utalnak vissza a nevezetes verselőre, mely nemcsak az életmű, de egy egész irodalmi korszak számára jelentett tájékozódási pontot, és hozta hírül a hiteles, vad és szabad szólításnak addig csak ritka külföldi példákból (pl. az amerikai beat-irodalom szövegeiből vagy a klasszikus avantgarde némileg tendenciózusan fordított példáiból) ismerhető módozatát. A *Kozmosz-gyűjtemény sejtelen-virág* című (formálisan a párosvers részeként feltüntetett, de önállóan publikált, s magában is teljesértékűen zárt) kompozíció nemcsak a vers-blason, „virágzó élő koporsó” biztos kézzel teleírt, szépséges rendbe szedett megvalósulása, nemcsak tartalomnak és ránövesztett nyelvi jelzésnek ritkán tapasztalt összeilléséről, eggyéválásáról tanúskodó harmonikus nyelvi együttes, hanem a József Attila-életmű vonzásából kiszakadt, de folyamatosan ahhoz visszatérő költészet-hit, eszményeihez váltig hű poétika vallomással felérő utolsó szava. Olyan utolsó szó, elragadott szólítás ez, mely prizmaszerűen foglalja magába a megelőző kontaktus-keresések időbe-meredt jelzéseit, s hol anaforák, idézőjelek, hol halványabb hangulati azonosságok által alapítja újra, aktualizálja a költői hovatartozást megpecsételő szövetséget, sugározza szét a kultikus tisztelet örökifjú üzenetét.

Az új vers szinte gyónó, gyors feloldást kérő kezdetén („*Hogy szeretlek és sose láttalak.*”) máris áthallatszik az 1956-ban könyvbevezetőnek szánt, az alkalmisságból mégis kirántott *Sóhaj* (V. 27.) című írás merész felütése. A személyes veszteségét sirató költő olyan finom többértelműséggel jelzi az idolt és őt szétválasztó generációs váltást („*Nem ismerhettem halhatatlan fejét.*”), hogy azzal még

a Rilke-féle archaikus torzóval való összevetésre is képes utalni: egyrészt, hogy a szakralitás rangjára emelt, jólformált, befejezett műalkotásként rögzítse a biográfia esetleges körülményrajzát, másrészt, hogy a töredékesség, lefokozottság valódi kibomlássá, testet öltéssé váló jövőidejű-jelenkori kiegészítésével ajándékozza meg a költő-öst. *Mit akart József Attila?* – kérdezte egy 1971-es írásában Juhász (V. 341.), s a közösségvállalásnak oly útjára indult ezzel, melyen életrajzi analógiák, sorsszerű egyezések, illetve az idegen vers-értelemben való kétségtelen jártasság okán, a költő-személyek közötti mind szorosabb kapcsolódást keresve, szembetűnően csökkentette a művet logikai, argumentatív módon egybetartó szövegi eljárások szerepét. Állt már a költő *Egy emlékszoba titoktalan titkos csöndjében merengve* (V. 571.), az ereklje-értékű tárgyak holtat idéző, megszentelt múzeumi terében, az idő-távolságot a helyzeti egybeesés, a közel-élmény által másodlagosítva, s meghallotta *Az életre-intő fegyelmét* is (V. 573.), pontosabban s talán az eredeti versakarat belső rend-igényéhez mélyebben, küzdelmesebben ragaszkodva, mint a költői szó értelmét hajdan kisajátító, ellaposító hozzászólások sokasága. Az új vers ritmikailag is elkülönülő, a Mária-himnuszok, népi imádságok hangjához közelálló részei az irodalmi együttműködés olyan fokozhatatlan, in-utero közelségét, bensőségét sugallják a lírai én és a megszólított te (József Attila) rendhagyó viszonyában, mely csak a juhászi poétika anyaghitét igazoló világi csoda, az anyaság jelentőségének megértésén keresztül fogható fel. Korántsem példa vagy eligazító terv nélkül, hiszen a *József Attila megvalósult reményében* (Új Írás 1980/6.) már radikális kísérletet tett a költő a maternális pozíció és a belőle származó, genealogikus indoklású költő-testvériség elismertetésére. A mostani vers József Attila-képét egyként meghatározó istenfíúi és istenanyai attribútumok a szerepösszevonások terén még ennél is távolabb merészkedő *A fordított Pietà-nak* (*A lezuhant Griffmadár*, 25.) bibliai és családi konvenciókat megkérdőjelező, bonyolult travesztiákat felvonultató, ugyanakkor a leírás mozdulatlan tárgyában elmélyült elbeszélésétől kapnak írásos felhatalmazást. Mi maradt el, mi hiányozhat a teljes spektrum képzetét kergető költői összefoglalás téma-kezdeményei közül? Talán az aktuálpolitikát, konkrét történeti időt, a legújabb kor méltatlan számvetését és feledékenységet közös vers-sorsként rímbe-oltó *József Attila, 1991* című vers (*Világtűz*, 37.) karcosabb indulattal teli, számonkérő szava. Vagy a hasonló problémából (József Attila újratemetéseinek, vándorló emlékhelyeinek, művészi számkivetettségének gondja) induló, sok tekintetben a *József Attila sírja* és a mostani vers összeköttetését is biztosító, époszként el-elkalandozó *Galapagos* (In. *Pipacsok a pokol fölött*), mely a "Vándor-Halott" poszthumusz útjait hűségesen kísérő és kikérő igazságérzet talaján áll, valamint azon a holt, temetői talajon, mely Juhász sorait régóta oly baljós virág-

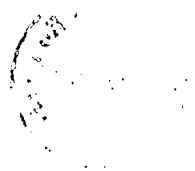
zással és megvalósulással kecsegteti, mint a címbe emelt biológiai Éden, az elzárt szigetvilág háborítatlan élővilága. A *Kozmosz-gyűjtemény sejtelemvirág* gazdag előzményeket felidéz, a problémák sokféleségét bátran megmunkáló szerkezet-elgondolása már magában jelentős eseménnyé válhat a könyv életében, hiszen itt nagyjából ötven év költészetelméletének és - gyakorlatának változásai és választásai simulnak egy-anyagún harmonikussá. A mű legemlékezetesebb pontján, a verszáró téli táj ars poeticává fejlesztett összegzésében Juhász, tőle szokatlan mértékletességgel és a verslendületet végig kézben tartó érzelmi kontrollal kapcsolatot teremt a két formanyelv archeológiai mélységekig feltárt, pontos rétegei között. Tájszemléje a közös munkás-múlt felelemlegetéséből nő ki s meg sem áll addig, míg a *Külvárosi éj* és *A téli éjszaka* képvilágát, jótékony lírai sztereotípiaként felnagyítva, egyben saját útkereséseit is betetőzve, értelmes mikrokozmoszá, a világekép tágas sugallatait lefordító közös jellel nem avatja. A két versvilág hatékony átmenetét a *Külvárosi éj* „kóbor kutyaként” keringő szele hozza létre, az a világegészről és mozgalmas, ám anyagtalan lényegéről tanúskodó, a transzcendens elhivatással is párhuzamba állított természeti tünemény, mely *Az őrangyal és a szél* című megelőző kötet lapjain már az egyértelmű, isteni utalás helyére léphetett.

„*Most tél van...*” – kezd új versünk Vörösmarty pátoszatát a köznapi jelentés hangján recitálva jelenidőbe érkezett végszavába, s nem árt tudnunk, hogy a juhászi verstér különidejét mérő szerkezet szerint ez a tél jóideje tart már. Sőt, meglehet, hogy nem más ez, mint állandósult, elűzhetetlenül utolsó évszaka e költészetnek, mely mindig a magányos mezőn, a kihalt tájként előtte szétnyílt sors csapásain halad előre, míg a hó a vers betűinek születő-elálló ritmusára, mint a Földet (mely viruló tömegsír, tudjuk máshonnet) takaró valódi vers-koporsó vagy szemfedő, a mesterség legigazibb címere (blason) formálódik. Önkéntes akarattal, egyúttal a művészet tényleges világalakító hatalmának engedelmeskedve költőnk újra és újra erre a havas tájra lép, mely bőven kommentált és a tudományos tisztázás igényével kiterített lírai térképrajzának nem egyedüli, de minden bizonnyal legnagyobb titkát takarja. S ha mégis tudni szeretnénk, mi ez, hát tartsunk csak Juhással, aki a *Párizsról avagy a költészet lényegéről* című, ma is korszerű, megdöbbentően friss költő-esszéjében (V. 137.) a messze földre-vándorlást választotta, hogy visszatérhessen verse hívó szavához, a honvágyat és a sajtó hiányt vállalta, hogy rájöjjön, hol a haza, a költői fennmaradását és folytonos újjászületését támogató ősföld. Párizsban, a költészet fővárosában időző magyar költő az őt körülvevő langyos jelentéktelenségnek, illetve a megindító, fel-emelő ihlet fagyos, kemény időjárással azonosított jeleinek a látványos ellenállást tanúsító, hideg-meleg hasonlatából - a versünkére emlékeztető módon - kibontja

a költői létét megszabó, határoló szélességeknek és hosszúságoknak, ráért sorsvonalaknak, művészi „sorssá döbrent” metszéseit. A kontinentális költő esete a párizsi (óceáni) téllal, avagy a költészet tél-lényegének, mint felbuzgó hiánynak katartikus megmutatkozása az elzárkozó idegenség vidékein – foglalhatnánk össze a mű alapképletét, végső konzekvenciáját. „*Lehetnél-e magyar költő, ha nem látnál többet telet?*” – kérdezi a tárgya iránti megindult figyelemmel, s úgy érezzük, Juhász akkor jár el jól, s olyankor igazán jó magyar költő, amikor visszatér erre a lassú havazással megtisztított, ismerős tájra, a József Attilai szigor és vizsgálat által csontig fosztott, halálnak szánt földre, melyet költészetének a ragadozó idő ciklusait követő – mégis évülhetetlen – témakörei őriztek napjainkig s tovább. A „mindig-más és más ugyanaz” örökköréből, az értelmetlen lét réméből kimentő segítség éppen innen, a bizalmassá tett elmúlás, halandóság-mámorként átélt félelem vidékéről érkezhetsz csak; ez lesz az, ami kiváltja az emberit az anyag elfecsérelt és hasztalan újraszületésekkel sújtott, végtelen apokalipszisei közül. Hogy a vers-gyárban örökké-értelmes munka folyjon, lét és tél mindig egybeessen, a kontinentális költő s a testvérhalott együtt könyököljön a fagyos éj ablakában. Mint túlórás virrasztók, kik új hajnalra várnak vagy szép tavaszt remélnek, s maguk sem tudják a nagy hírt, mit művük minden telt sora zeng: Minden megtörtént már.

Tartalom

–Fried István: <i>Előszó</i>	1
Huba Márk: <i>A(z irodalmi) térkép (...)</i>	6
Gyulai Zoltán: <i>(Anti)utópia, toposz, heterotópia</i>	16
Zanin Éva: <i>Divat, ideológia, diktatúra</i>	38
Fürth Eszter: <i>Fiktív költők</i>	45
+ Kovács Flóra: <i>A literalitás és a tér problematikája Jean Cocteau Orpheusz című drámájában</i>	58
+ Lengyel Zoltán: <i>Taps és füttty</i>	69
Orcsik Roland: <i>Miloš Crnjanski Stražilovo című költeményének műfordítói teatralitása</i>	83
Tóth Zoltán János: <i>A pornográfia esztétikai ideológiája</i>	96
Bacsa Gábor: <i>„Mind összetettebb, mind egyszerűbb”</i>	103
–Tóth Ákos: <i>Minden megtörtént már</i>	123



A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott diákköri kötetek:

Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és –elméleti tanulmányok). Szeged, 1994.

Szövegek között (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). Szeged — Budapest, 1996.

Szövegek között II. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 1997.

Szövegek között III. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 1999.

Szövegek között IV. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 2000.

Szövegek között V. (Fejezetek a magyar irodalomból). Szeged, 2001.

Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből). Szeged, 2002.

Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok). Szeged, 2003.

Szövegek között VIII. Sághy Miklós — Tóth Ákos: Az újmagyar dal (Kortárs lírakritika). Szeged, 2004.

Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei. Szeged, 2004. Tiszatáj könyvtár.

Szövegek között IX. (Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből). Szeged, 2005.

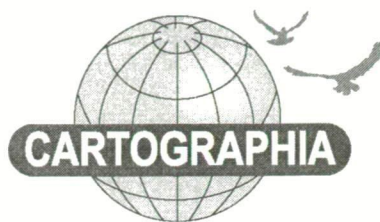
Among Texts — Szövegek között X. Szeged, 2006.

Kommunikációs Formák. Szeged, 2006.

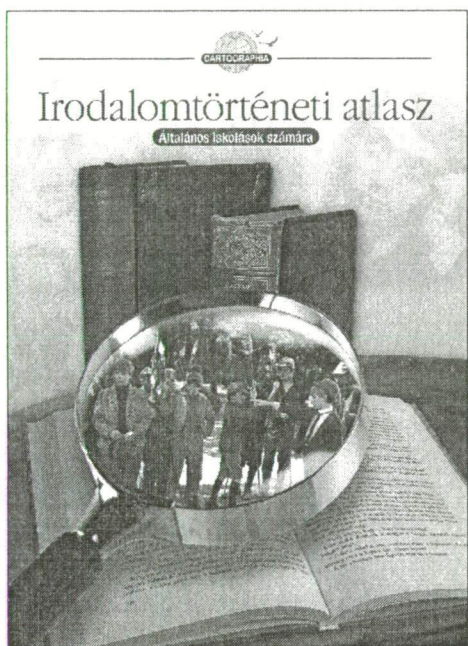
Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről). Szeged, 2007.



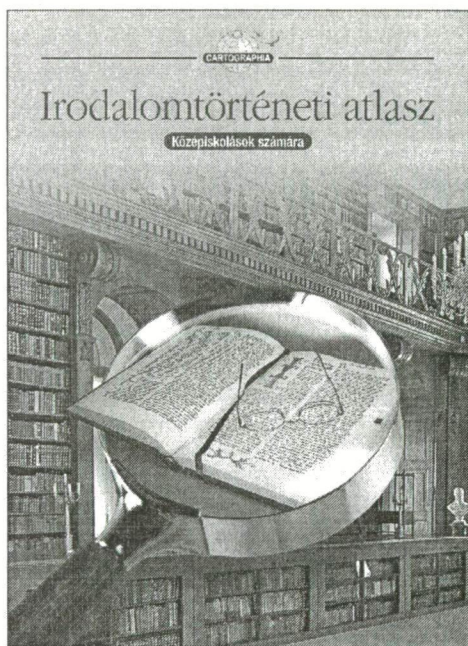
X 65114



Irodalomtörténeti atlasz



Általános iskolások számára
Új kiadás
(10–14 éves korig)



Középiskolások számára
Új kiadás
(14–18 éves korig)

CARTOGRAPHIA TANKÖNYVKIADÓ KFT.

1119 Budapest, Fehérvári út 89.

Tel.: 06-1/463-9012, Fax: 06-1/463-9011

E-mail: info@cartographia.org

2000.-

EGT, Kh

XB 70803

Nyomdai kivitelezés:

Gold Press Nyomda Szeged

Felelős vezető: Illés Mihály